CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MANUALES Y ANEJOS DE «EMERITA» XXXV

LA ESTRUCTURA DEL DIÁLOGO PLATÓNICO

POR

PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO «ANTONIO DE NEBRIJA»
MADRID 1984



DEPÓSITO LEGAL: M. 42.807-1984
ISBN 84-00-05845-3
IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

GRÁFICAS LAVEL. POL. LOS LLANOS, NAVE 6. MADRID

A mis padres

PRÓLOGO

No es que la Literatura sea solamente forma, como alguna bien conocida escuela ha propugnado: es íntima relación y cohesión de forma y contenido, potenciándose recíprocamente. Y la Filosofía, y sobre todo la antigua y dentro de ella la platónica, es Literatura, un tipo especial de Literatura.

Demasiado tiempo, en efecto, se ha limitado el estudio de la Literatura a cuestiones eruditas y a contar argumentos y elucidar cuestiones ideológicas e históricas. Demasiado tiempo se ha limitado el estudio de la Filosofía al del fondo sin atención a la forma. Si se quiere ver vivir la Literatura y la Filosofía, elucidar las intenciones de sus creadores, explicar el impacto que en nosotros (en aquellos «nosotros» que estén preparados para ello) producen, es inexcusable investigar la interacción de forma y contenido. Por lo que a Platón respecta, por ejemplo, es verdaderamente mínimo lo que en este campo se ha hecho dentro de una bibliografía platónica que es abrumadora.

Sin embargo, el movimiento que estudia los elementos formales de la Literatura griega ha progresado mucho últimamente; en parte, en relación con problemas sobre el origen de las obras literarias, sus reales o supuestos elementos heterogéneos, etc. En parte también, ya directamente. Es el teatro, quizá, el sector de la Literatura griega que más se ha beneficiado de estas nuevas corrientes (también Homero y Hesíodo, por supuesto, pero aquí con mucha mezcla de ganga tradicional).

Todo esto está dentro de la moderna aproximación del estudio de la lengua y el de la literatura; estilística, gramática del texto, etc.; aproximación que es en parte una reconstrucción de modos de pensar tradicionales que nunca debieran haberse olvidado. Pero supone un paso adelante en una dirección en parte diferente.

En realidad, se está empezando. Nos cumple decir que España ha sido uno de los lugares en que estos puntos de vista primero se han abierto paso. Personalmente, me interesé por ellos hace tiempo y de ello he dejado constancia en libros y artículos relativos, sobre todo, al teatro, la lírica y la

fábula. Pero aquí quiero referirme a trabajos dentro del círculo de mis discípulos que se han ocupado de diversos autores desde este punto de vista. El libro de Pedro Bádenas sobre Platón —sobre algunos diálogos de Platón— debe colocarse, así, para ser rectamente comprendido, al lado de los de Javier de Hoz sobre Esquilo, de José María Lucas sobre Sófocles y de Dolores Lara sobre Hipócrates (aún no aparecido). Sobre las mismas bases, se están realizando trabajos sobre otros autores. Y hay que añadir publicaciones españolas independientes en el origen, pero de una orientación más o menos próxima.

Para ceñirme ahora a Platón, es notable lo que se repite la conocida anécdota sobre su vocación teatral y lo que se insiste en los rasgos dramáticos, trágicos o cómicos, de determinados diálogos; y la falta de atención a estos rasgos en el detalle. El presente libro mostrará, pienso, cómo hay que atacar el problema.

No es que vayamos a decir que un diálogo platónico como los aquí estudiados es teatro: no es teatro, un diálogo es cosa diferente. Pero tiene una serie de rasgos comunes con el teatro. Muchas de las unidades que recurren pueden recibir justamente los mismos nombres (prólogo, *agón,* coro, etc.), siempre que se establezcan las naturales diferencias, al tiempo que los rasgos coincidentes. un estudio analítico seguido de uno que establezca cómo Platón combina las unidades que descubrimos en una unidad total, al servicio de la exposición vista de sus ideas, es lo que necesitamos.

La Literatura griega, incluida la Filosofía, lo mismo la en verso que la en prosa, está altamente formalizada, lo que permite con mayor facilidad estudios como éste. De ellos saldrá, espero, un mejor conocimiento de esa Literatura, de las ideas que en ella se expresan, de la manera de trabajar de los autores, de sus intenciones. Saldrá un conocimiento de la obra literaria y filosófica como el de algo vivo y vital. Incluso para el conocimiento del fondo de las obras resultarán ganancias.

Pienso que este libro de Pedro Bádenas, que no es, por supuesto, un estudio a fondo de la totalidad de los aspectos formales de la literatura platónica, pero sí un avance importante, será un acicate para aquellos que quieran embarcarse en esta empresa. Una empresa que tiene mucho de nuevo, aunque haya que basarse, por fuerza, en el conocimiento de la labor de nuestros predecesores. Y que exige del autor y del lector un dominio de la historia de las ideas, de las circunstancias de la Atenas Clásica y, al tiempo, una sensibilidad y unos conocimientos literarios, realmente grandes. Pues una obra aislada no puede comprenderse si no se coloca en el universo formal e ideológico en que ha nacido: del que depende y contra el que reacciona.

Es en este contexto en el que hay que colocar, pienso, el libro que hoy ve la luz, que considero importante dentro de los estudios platónicos y dentro de los estudios literarios en general. Ojalá sea seguido de muchos del mismo tipo y ojalá su metodología y sus ideas hallen eco en el mundo de los estudiosos de la Literatura y de la Filosofía, antiguas y modernas. Porque se teoriza mucho, pero lo que es hoy urgente es que descendamos a la arena y nos arriesguemos en estudios concretos como éste, aunque los métodos no estén completamente maduros y deban mejorarse sobre la marcha.

FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS

ÍNDICE

TABLA DE SÍMBOLOS

1. *Símbolos para personajes.*

PP personaje principal
C personaje central
O oponente, con diversas realizaciones (O_1, O_2)
N narrador
I interlocutor
IN interlocutor del narrador
IO interlocutor del oponente
IC interlocutor del personaje central
(caben diversas realizaciones: IN_2, IC_1, IO_2, etc.)
PS personaje secundario
A auditorio
AD miembro o auditor destacado del auditorio
(cabe desdoblamiento: AD_1, AD_2, AD_3, etc.)
J.C. jefe de coro
Crf. corifeo

2. *Símbolos de elementos formales.*

e.d. estilo directo
e.i. estilo indirecto
R. resis
r. relato
d.e. diálogo estíquico
d.a. diálogo asimétrico
d.b. diálogo breve
u.s.u. unidad simple unitaria
(—) intervenciones unitarias en el diálogo
(/) intervenciones múltiples en el diálogo
(→) se transforma en

Las abreviaturas para obras son las de L.S.J.

INTRODUCCIÓN

Esta monografía sobre la estructura del diálogo platónico, y más concretamente, del de época intermedia, trata de ofrecer una aportación a los estudios que, dentro de la Literatura Griega, se realizan de modo especial en el campo de la composición y estructura literarias. En el momento actual, pese al auge y logros de la aplicación de los métodos de análisis y descripción del estructuralismo lingüístico, es un hecho manifiesto la relativamente poca atención que ha merecido la Literatura. En efecto, una obra literaria cualquiera, sea cual sea su nivel o categoría en la que la hagamos entrar (cuento, novela, lírica, teatro, etc.), es una manifestación más del lenguaje. La consideración del lenguaje como una estructura coherentemente organizada ya no es nueva, y desde Saussure para acá, grande e importante ha sido el trecho recorrido en la descripción lingüística, tanto con un criterio generalizador, como en su aplicación a las realidades concretas de las diversas lenguas. No obstante, insistimos, dentro del concepto de signo lingüístico, qué duda cabe que los niveles de complejidad son, prácticamente, ilimitados; así, tendremos que un resultado inherente al fenómeno de unificación e interrelación de las unidades lingüísticas es la existencia de las unidades estilísticas.

Es un hecho cierto que no podemos limitar el radio de acción de un método como el estructural a las unidades mínimas de la lengua, o llegar, como mucho, a las unidades mayores de tipo sintáctico, como, por ejemplo, la oración compuesta. También las unidades de orden literario tradicionalmente consideradas (conjuntos poéticos, estrofas, actos, capítulos, etc.) son realizaciones de la lengua perfectamente organizadas y sistematizadas a lo largo de un proceso diacrónico. Una afirmación tal[1] equivale a decir que la composición, dentro del estudio y teoría del estilo, es un rasgo distintivo, y que sirve para diferenciar cuestiones como: obras, géneros y autores. Así, enton-

---

[1] Cf. R. ADRADOS, *Lingüística estructural*, Madrid, 1969, pp. 651 ss.

ces, un estudio estilístico y literario debe tener en cuenta los dos planos básicos, usados en la descripción lingüística: el plano del significante y el del significado.

Las unidades literarias están organizadas reflejando de algún modo las lingüísticas; esto es, quedan caracterizadas por un orden interno, un orden en su enunciado y por una función. Naturalmente, lo mismo que ocurre a nivel de lengua, existe también aquí una función demarcativa, pues la segmentación entre unas unidades y otras, dentro del conjunto de una obra concreta, es la que permite señalar las fases o períodos en que el autor ha ido distribuyendo el tema general, convenientemente dotado de un argumento. Tenemos, así, que una obra literaria es un signo más, con su realización formal, su significante, y su significado correspondiente. Como tal signo complejo, puede estudiarse, perfectamente, su constitución interna atendiendo a los cuatro niveles obligatorios en lingüística: el de la forma, el del contenido, el de la distribución y el de la función.

La aplicación del estructuralismo al campo de la Literatura no es, desde luego, totalmente nueva. A este respecto la escuela formalista rusa ha sido la primera en abordar los problemas de la composición literaria con gran rigor, y con vista a un aprovechamiento y entronque dentro de las teorías lingüísticas modernas[2]. Pero, sin embargo, en trabajos como el de Propp, al igual que ocurre con la escuela de Copenhague o con los descriptivistas americanos, la atención a la forma resulta excesiva, quedando el contenido relegado a una función subsidiaria. A la vista de esto, volvemos a recordar, el trabajo que aquí se ofrece creemos que es una aportación, dentro de los estudios de literatura griega, para aclarar y plantearse, en ocasiones de nuevo, cuestiones pasadas por alto o sometidas, como mucho, a una revisión tradicional. La labor por realizar en el terreno concreto de la estructura literaria a la luz del estructuralismo es todavía ingente y lo mismo cabe decir para la literatura griega. En la actualidad, y dentro de este campo, son ya algunos los trabajos que han empezado a atacar esta problemática, dando por resultado logros de gran interés, especialmente en lo que al drama griego se refiere. Una obra como el libro de Rodríguez Adrados sobre el Teatro[3] es reveladora a este respecto. Se trata de una buena muestra de los resultados a que puede conducir el rigor de un método análogo al empleado en la reconstrucción lingüística. Así, al tomar como punto de partida un análisis de las piezas de teatro griegas conservadas, y aislar aquellos elementos procedentes de esferas y orígenes distintos, puede verse cómo estos evolucionan y, organizándose en conjuntos que se polarizan entre sí, acaban dando origen a los diversos géneros. En la misma línea están los trabajos sobre autores concretos, como, por ejemplo, el de J. de Hoz sobre la estructura del drama esquileo y, especialmente, el más reciente de J. M.ª Lucas de Dios[4], que es un exhaustivo recorrido sobre todas y cada una de las tragedias conservadas de Sófocles, donde se establecen los esquemas básicos de forma que el dramaturgo es libre de ampliar, combinar, modificar y restringir según su arte.

[2] En este sentido no puede dejar de mencionarse el estudio específico de V. Propp, *Morphologie du conte*, París, 1970, sobre la estructura del cuento popular, terreno muy adecuado para la aplicación de estos métodos, dado el gran sistematismo y poco nivel de creatividad e innovación que ofrece este género literario.

[3] *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, Barcelona, 1972.

Pues bien, por un camino semejante se orienta este recorrido y estudio sobre el diálogo platónico, en el cual se pretende dar una visión sistemática partiendo de las unidades más elementales hasta llegar a aquellas formas más amplias que configuran el diálogo en sí, entendido éste como una unidad o un signo literario. Con ello se pretende obtener unos esquemas globales o moldes generales de composición a los que el autor recurre cuando quiere dar un contenido determinado, expresado de una forma estilística y no de otra. Estimo que los frutos así conseguidos, sin ser excesivamente amplios, sí son, en cierta medida, originales, y, lo que es más importante, permiten abrir nuevos cauces en dos niveles que se complementan mutuamente. Primero, para continuar en esta tarea, antes mencionada, de empezar a aplicar, seriamente y con rigor, a la Literatura las posibilidades del método estructural, y, segundo, iniciar, en lo que a Platón se refiere, una senda nueva, pues a pesar de ser un autor intensamente estudiado en una multiplicidad de aspectos, poco es lo que se ha hecho para ver más de cerca y con exhaustividad el mecanismo técnico al que, como un autor más, recurre para expresar su pensamiento y método de investigación.

En este trabajo se parte de un criterio que, imagino, hoy por hoy parece incuestionable, y es el de que la realidad literaria concreta no surge de una manera aislada o, cuando menos, espontánea, sino que siempre existen unos precedentes, por mínimos que sean, en los que se producen alteraciones por la interferencia de otros géneros y la continua evolución a que unos y otros se ven sometidos. Ante una gama más o menos amplia de posibilidades de composición, el autor elige, pero no siempre de una manera unívoca, una u otra que, por supuesto, es libre de modificar convenientemente dentro del margen que el esquema básico del que parte lo permita. Desde luego, el observar la creación literaria desde esta perspectiva no tiene por qué mermar en nada la originalidad de un escritor ni, tampoco, condicionarlo; al contrario, cuanto menor es el genio artístico, más se revelan los procedimientos formales

[4] *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, C.S.I.C., 1982 y «El prólogo en la tragedia de Sófocles», *EM*, 43, 1975, 59-99 (1.ª parte) y *EM*, 44, 1976, 51-64 (2.ª parte). Para el teatro de Esquilo, J. de Hoz, *On Aeschylean Composition-1*, Salamanca, 1979.

que quedan, así, reducidos a su esquema más simple y tipificado. Inversamente, la creatividad se manifiesta por la adaptación y provecho que el autor saca de la flexibilidad de los elementos de composición y expresión de que dispone. Ahí es donde está, en esencia, el genio del artista: en la sabia adecuación de unos instrumentos, de unos medios en gran parte heredados, y que él modifica e innova al hacerlos vehículo de nuevos contenidos. Otro de los aspectos que siempre se ha tenido presente en este estudio ha sido el de no prescindir nunca de los datos objetivos, o sea, de la forma misma. En efecto, continuamente opero sobre los mismos textos y realizo el análisis pormenorizado de los hechos concretos para tratar, para deducir luego las líneas generales de actuación. El proceder de modo contrario, hecho bastante frecuente, lo considero un apriorismo que no da buenos resultados, ya que, naturalmente, el resultado será adaptar los hechos particulares a las líneas generales sentadas previamente. Esto ha sido particularmente frecuente en un autor como Platón. En las indicaciones sobre el estado de la cuestión se verá más detenidamente. A este respecto conviene advertir que sobre el diálogo platónico la nutridísima bibliografía —y me refiero sólo a la que atiende especialmente a aspectos literarios— actúa siempre con las mismas constantes. Es decir, da por sentado lo original del género dialógico y resalta la eficacia en función de las ideas filosóficas del autor.

No debe entenderse con esto que desestime la mayoría de la crítica realizada sobre Platón, sino que, en realidad, ese tipo de trabajos a que me refiero no se dirigen a analizar el porqué de un tipo tal de composición. Así, pues, no se suele abordar una descripción formal con vista a la especialización de unos esquemas en la expresión de determinados contenidos. Por otra parte, los trabajos que tocan más detenidamente cuestiones de técnica de composición, o bien adoptan criterios muy generales, mas no por ello menos interesantes, o bien acaban centrándose en puntos excesivamente concretos.

En este sentido, no he encontrado, sinceramente, una preocupación o, cuando menos, un intento eficaz que, partiendo de la base científica de estudiar paso a paso el texto mismo de Platón, intentara acometer una explicación de por qué Platón expresa así esas ideas o cómo logra sus efectos dramáticos, o cómo conjuga ambos planos —el formal y el del contenido—. En suma, no cabe pensar que nuestro autor hiciera esto por el mero hecho de ser más o menos genial, sino que, al contrario, sabe perfectamente hasta dónde puede llegar con el uso de unos efectos determinados, y agota los recursos de composición de que dispone combinándolos y transformándolos de modo adecuado en realidades nuevas.

Paralelamente debo señalar que, a pesar de la aplastante bibliografía platónica, ésta, para el cometido del presente estudio, no ha resultado excesivamente útil. Por ello he aplicado un criterio selectivo en la adopción de la misma. Sin embargo, la gran mayoría de los títulos, que al final aparecen, han tenido un valor meramente indicativo y sólo en contados casos han supuesto una guía valiosa para nuestro propósito.

El trabajo se ha efectuado sobre los diálogos de época intermedia y más concretamente: *Protágoras*, *Fedón*, *Banquete* y *Gorgias*, por tratarse de aquellos en que culmina el arte dramático de Platón y, además, ofrecen una mayor coherencia y similitud en cuanto a técnica compositiva. Tras las indicaciones sobre el estado de la cuestión así como el método y procedimientos seguidos, el grueso del trabajo lo forman los análisis minuciosos de cada uno de los diálogos seleccionados, pasando, a continuación, a estudiarse los resultados de tales análisis. Se establece en este punto el conjunto de las diversas unidades de composición que se han podido aislar en el examen del material. Dentro del último capítulo, el dedicado a la estructura de las unidades de composición, se concede una especial atención a la unidad funcionalmente más significativa: el *agón*. Para ello se trata de presentar una imagen lo suficientemente amplia de este elemento de composición, en general; haciendo ciertas precisiones sobre las posibilidades de extensión del mismo fuera del marco estrictamente dramático. Seguidamente, se sistematiza el conjunto de datos particulares obtenidos en el análisis de cada diálogo. Para ello se han realizado unos cuadros comparativos con la estructura interna de cada *agón*, extrayéndose luego las conclusiones pertinentes. Análogo criterio se sigue para el resto de las unidades, como el prólogo, proagón y unidades transicionales y de conclusión. Renuncio a volver a recoger en un apartado específico las conclusiones, pues éstas se encuentran suficientemente organizadas y expuestas al final de la sección correspondiente a cada una de las unidades.

Capítulo I

INDICACIONES METODOLÓGICAS DEL ANALISIS

1. Planteamiento general

La premisa de que se parte es la de considerar la obra literaria un signo lingüístico; como tal, y dentro de su mayor o menor complejidad, tendrá un significante y un significado. Así, pues, podrá llegarse a una mejor comprensión del contenido a través del análisis formal. Esto no supone que todo deba quedar reducido a mera forma, ya que no tendría razón de ser un signo, cualquiera que fuera su categoría, sin un contenido. La mayor dificultad del signo a nivel literario, por lo menos en lo relativo al aspecto formal, es que admite una segmentación en unidades de segundo orden y éstas, a su vez, en otras y así sucesivamente. La organización de todo este tipo de unidades de distinto orden es la que configura el conjunto definitivo: la obra literaria. Estamos, así, ante una organización lingüística más, por lo que tanto lengua como literatura serán distintos fenómenos de una misma realidad[5]. Esta consideración estructural en lo relativo a la creación literaria no supone, en absoluto, el que en una lengua y época determinadas, exista un repertorio de unidades de composición literaria, ajenas a unos niveles correspondientes, tanto lingüísticos como estilísticos. Ya es sabido que gran número de formas de expresión literaria están en estrecha dependencia de sus correspondientes tipos de lengua y estilo. Lo que ocurre es que, al igual que en el plano del lenguaje existen unas posibilidades de elección, pero no ilimitadas, sino restringidas al tipo de obra que el autor quiere componer. Sobre la noción de lengua literaria frente a la de lengua, como simple vehículo de signos organizados para la comunicación, ha sido la escuela formalista rusa quien

[5] Para este tema de la estructuración y polarización de los esquemas lingüísticos en unidades de composición literaria, resulta de especial interés el artículo de F. R. Adrados, «Las unidades literarias como lenguaje artístico», *RSEL*, 4, 1974, 129-153. Cf. también el trabajo colectivo de F. R. Adrados, J. de Hoz, C. G.ª Gual, L. Gil y J. A. Fdez. Delgado, *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios*, Cáceres, 1982.

lo ha convertido en un criterio básico para el estudio de la literatura[6]. En esta línea se incluye el riguroso trabajo, ya mencionado, de Propp sobre el cuento popular. De esta escuela deriva la actuación de R. Jacobson sobre la función poética[7]. Mas, con todo, resulta más positivo el comparar los elementos característicos de la lengua literaria con el lenguaje científico que con la lengua común, puesto que aquél es, en definitiva, una especialización de ésta[8].

Admitida la formalización a distintos niveles, es lógico que un autor, al escribir, elija previamente el tipo de lenguaje literario, después es cuando su personalidad y el tema que quiere dar a conocer le permite variar y recrear en una realidad nueva, los esquemas mínimos que se ve obligado a seguir. Esto es patente en el caso del Teatro, y ha sido estudiado en los trabajos ya aludidos de Adrados, Hoz y Lucas de Dios, y es lo que, en buena medida, se trata de hacer aquí sobre el diálogo platónico de época intermedia. Por otra parte, es evidente que la reconstrucción de unos esquemas generales básicos de composición puede resultar insuficiente a la hora de adaptar un contenido a unos moldes formales. Con esto entramos en el problema del alomorfismo y, así, veremos que en múltiples ocasiones un determinado conjunto formal puede especializarse en sentidos diferentes o pasar a formar parte, en combinación con otros, de unidades funcional y significativamente diversas. Por ello los casos de neutralización y polisemia son un hecho continuo en el lenguaje literario, al igual que en la lengua común. Este mecanismo es el que permite la creación de nuevas categorías tanto a nivel gramatical, como a nivel literario. El caso más significativo a este respecto, lo veremos en el estudio del *agón* platónico.

No es nuevo el concepto de *agón*, como elemento imprescindible en la acción dramática[9] y, por extensión, a los diálogos dramáticos de Platón. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones sobre este particular. El *agón* teatral tiene su prototipo más antiguo en la forma ritual de enfrentamiento entre un coro y un oponente, que puede traducirse en la persecución de uno a otro, y al revés. También cabe la posibilidad de que ese enfrentamiento se atenúe y quede reducido a un mecanismo de búsqueda o persecución. Sin embargo, en la transposición literaria de este fenómeno, no cabe dejarlo

[6] Cf. V. Ehrlich, *Il Formalismo russo*, Milán, 1966, pp. 195 ss.

[7] Cf. «Linguistique et poétique», en *Essais de Linguistique générale*, París, 1963, pp. 209 ss.

[8] Cf. F. R. Adrados, «La nueva Lingüística y la comprensión de la obra literaria», en *Cuadernos Hispano-americanos*, 1969, pp. 55 ss. y también del mismo autor, «La lengua en la Ciencia contemporánea y en la Filosofía actual», *RSEL*, 3, 1973, pp. 297 ss.

[9] Para el estudio del *agón* en la Literatura Griega, puede verse J. Duchemin, *L'ἀγών dans la tragédie grecque*, París, 1945, Gelzer, *Die epirrematische Agon bei Aristophanes*, Munich, 1960, Adrados, *Fiesta, Comedia...*, pp. 173 ss., 347 ss., etc.

restringido, tan sólo, a los momentos de mayor tensión dentro de la escena. Por el contrario, ese esquema antiguo evoluciona y se amplía en una multiplicidad formal, base para comportar significados cada vez más complejos y matizados. Buena muestra de las posibilidades de ampliación y función del *agón*, para el caso concreto de Sófocles, es el resultado del análisis de J. M.ª Lucas de Dios, ya mencionado. En estas condiciones, creo que se puede aplicar perfectamente al diálogo platónico el concepto de *agón* como base de la acción que en ellos se desarrolla. Con esto no debe pensarse en una formalización rígida en la que se tienen que encajar, como sea, la gran variedad de acciones dramatizadas que nuestro autor manifiesta. Al revés, se trata de un esquema homogéneo, dotado de unos elementos constitutivos básicos que, debido a su distribución abierta, admiten tratamientos y realizaciones diferentes. Así, por ejemplo, el *agón* puede aparecer claramente individualizado en casos como el *Protágoras*, donde la confrontación dialéctica entre los personajes clave: Sócrates y el sofista, muestra dos etapas formal y significativamente diferenciadas, o sea dos *agones*, que se complementan mutuamente. El efecto al que Platón recurre aquí no es, en modo alguno, casual; simplemente, el tema objeto de tratamiento se distribuye en dos unidades, primero para dejar que el protagonista que da nombre a la obra se manifieste con libertad y su contrincante, tras desmontar con su método de examen lo afirmado, conduzca a Protágoras a una situación sin salida, que exige una distensión expresada en una modalidad de intermedio. Seguidamente se replantea todo el problema y Sócrates atrae al sofista al terreno que le conviene. Queda así configurada la segunda unidad de acción de la pieza. En otros casos el *agón* presenta complicaciones mayores, por entrar en juego desdoblamientos totales o parciales de la misma unidad, resultando por ello conjuntos agonales más lejanos del esquema agonal simple.

Debo insistir en que la utilización del término *agón* parece perfectamente lícita en el terreno del diálogo platónico. En buena medida es una unidad literaria, plenamente formalizada y que ha traspasado el marco del teatro, pues Platón, a pesar de elegir una línea más o menos dramática, qué duda cabe que hace intervenir también una serie de factores diversos que, en concurrencia con los típicamente dramáticos, configuran la realidad, en parte nueva, que suponen algunos de sus diálogos como medio de expresión científica y artística. En efecto, la complejidad del *agón* platónico es mucho mayor que la del que podemos ver en el teatro. Así, por ejemplo, la posibilidad de desarrollar un esquema mínimo, que podríamos llamar o simbolizar *A-B-C*, en un desdoblamiento total sería *A-B-C-A'-B'-C'* o parcial de alguna de sus fases, por ejemplo, *A-B-B'-C* o *A-B-B'-C-C'*, etc. Igualmente la demarcación presenta una variedad grande, pues bien se puede acceder directamente

de un elemento a otro, por ejemplo, a base de la yuxtaposición (así, *resis/resis*) o mediar pequeñas unidades típicamente demarcativas. Este es el caso, por ejemplo, de los pequeños diálogos con intervenciones unitarias o la aparición de incisos narrativos, con momentánea vuelta al plano de la narración. De forma paralela, las subunidades, esto es, períodos de preparación, núcleo o conclusión, ofrecen una distribución en sus elementos internos, con vistas al desarrollo del tema principal y subtemas subsidiarios. Con ello el autor va adaptando a cada paso concreto de contenido la forma de expresión más adecuada. Queremos con esto insistir en que la libertad del autor en cuanto a unidades formales de composición, es relativa. De un modo u otro siempre afloran esquemas sancionados por el uso, exactamente igual que en la lengua. Así, por ejemplo, el tema del principio nocivo para un grupo determinado, en origen mucho más antiguo que el teatro, pasa de la esfera cultual a la literaria y se convierte en un elemento típico de Tragedia y Comedia, así, Platón no lo utiliza —el *agón*— casualmente en sus diálogos. Protágoras o Gorgias resultan, en el fondo, estereotipos análogos a Creonte, Edipo o el mismo Cleón. Existe una diferencia, y es que en este último caso no estamos ante un mito, como en la Tragedia, ni ante una conexión del mismo con la realidad cotidiana, como en la Comedia, sino ante personas conocidas en la vida diaria sin más. Todos los personajes que Platón maneja son reales, independientes de los saltos en el tiempo que puedan darse al ponerlos en contacto unos con otros. Entre éstos aparece Sócrates, instrumento fijo para simbolizar la figura del héroe que conoce el secreto de la salvación de la ciudad. Esto es, de la reforma moral del individuo a escala individual y colectiva. Él, el filósofo, preocupado por el saber en sí, se opone a los profesionales del saber, los sofistas, que no hacen otra cosa —en opinión de Platón— que expresar en una síntesis intelectualizada la corrupción del poder que domina a la ciudad y provoca, en último término, su ruina. Este esquema es puramente agonal, y es innegable que Platón lo comprende de este modo; así, Sócrates resulta ser, en la mayoría de los casos, el oponente del sofista. Lo cual constituye una ironía flagrante, porque él es a la larga el protagonista que se acaba imponiendo, mas su proceder no es rectilíneo y juega, precisamente, con su ingenuidad fingida. En ocasiones la presentación es radicalmente distinta, por ejemplo, en *Fedón*. Aquí no tenemos el planteamiento usual, al revés, Sócrates es héroe y protagonista desde el principio de un modo patente. El héroe en esta pieza debe cumplir el trágico destino de convencer a otros —sus discípulos, su coro— de su propia muerte. El enfrentamiento existe, pero planteado en otros términos. Simias y Cebes no le comprenden, aunque en el fondo lo desean, y ahí mismo es donde surge la disyuntiva, el conflicto que motiva simultáneamente el drama y la acción enfrentada o agonal. Acabará venciendo Sócrates, pero más por el cumplimiento inaplazable de la condena, que para nada esquiva, que por la fuerza de sus argumentaciones.

Tenemos así, que la acción de los diálogos está movida por *agones*, discusiones, que, al igual que en el teatro, se verán interrumpidos por escenas de distinto corte, sobre todo narrativas. En estos *agones* o conjuntos de acción enfrentados acaba prevaleciendo un personaje: Sócrates, a base de victorias intelectuales que, no por eso, dejan de ser menos victorias que las de cualquier héroe de Comedia o de Tragedia.

Otra cuestión que desde el principio de este trabajo he querido siempre tener en cuenta, ha sido el valor dramático del diálogo. Mucho se ha dicho sobre ello, prácticamente casi toda la bibliografía acaba refiriéndose en un momento u otro al arte dramático de Platón, a sus dramas filosóficos, etc., etc., pero lo cierto es que, por lo común, no se sale del «dramatismo» que supone el mero hecho de la existencia de un diálogo movido sin más, junto con la marcha fluctuante de las ideas. A pesar de la larga bibliografía, con trabajos valiosos como el de Hirzel[10] o Goldschmidt[11] que, de una u otra forma, omiten una serie de aspectos que, desde el punto de vista formal, son imprescindibles tener en cuenta para la descripción e interpretación más objetiva del diálogo platónico.

Aquí se hablará frecuentemente de paralelismos y semejanzas con la composición dramática, conforme a los estudios más recientes hechos con un criterio estructural. Creo que en gran parte esto queda probado, pero no todo son, ni tienen por qué serlo, adaptaciones o transformaciones de esquemas teatrales. También existen diferencias notables. Vamos a exponer éstas con alguna detención. Por ejemplo, el *coro* de los diálogos de Platón no significa que estemos ante una utilización típicamente teatral del mismo. El coro aquí queda relegado a determinadas misiones, no obligatoriamente subsidiarias, con frecuencia diversas. Por ejemplo, puede el coro imponer el desarrollo de la acción, influyendo sobre los personajes en litigio; o sancionar un desenlace. Ambas posibilidades se ven en el *Protágoras*. El coro puede ser el elemento que impulsa la acción al principio de la pieza, y provee, a lo largo de ella de los personajes necesarios para la exposición contrastada de opiniones, caso del *Fedón*. En *Banquete* el coro aparece como elemento importante en la caracterización definitiva de la figura de Sócrates, al quedar coronado por Alcibíades, etc.

[10] R. HIRZEL, *Der Dialog*, Hildesheim, 1963[r]. Ideas también interesantes sobre el aprovechamiento de técnicas de distribución de intervenciones de personajes que hacen los presocráticos partiendo de la épica, las encontramos en el análisis de muestras de Homero y Platón en el trabajo de B. SNELL, «Der Beginn des literarischen Dialogs», *Antike und Abendland*, 22, 1976, 137-139.

[11] V. GOLDSCHMIDT, *Les Dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, París, 1963[2].

A lo largo de los diálogos estudiados se puede seguir cómo el contenido de los mismos es una acción articulada, mayoritariamente, de modo teatral, para ello ha sido imprescindible realizar un minucioso análisis del plano formal. En este sentido, el diálogo se construye en torno a una acción agonal, una *disputatio*, que, en sí misma considerada, difiere ya algo de su correlato teatral. De todos modos, se aprecian bastantes puntos de proximidad con *agones* euripideos. Así, las *resis* principales de los personajes, unas dos, tres o cuatro por *agón*, están acompañadas de elementos dialógicos de diversa intensidad. Esto es también lo que vemos en Platón. Mas los elementos monologados son de diferente valor y se alternan con los dialogados. Por ejemplo, la frecuente distribución de dos *resis* de presentación enfrentadas, seguidas por dos elementos de tres o cuatro versos más dos nuevas *resis* pequeñas y posterior discusión estíquica es algo que también en Platón se encuentra a cada paso. Por otra parte, existe una serie de factores, típicamente dramáticos, que en Platón tienen un tratamiento especial y que marca una diferencia sustancial respecto a la técnica dramática. Nos referimos con esto a las escenas de Mensajero; una adaptación de esa técnica es la que desemboca en la utilización de la figura del Narrador en los diálogos en estilo indirecto. Así, por ejemplo, se trata de una función análoga en los casos en que la acción agonal, distribuida en series, se interrumpe por la aparición de escenas narrativas. Esto no deja de ser en definitiva una transposición de un esquema propio del Teatro.

Por lo que se refiere a los elementos trenéticos no puede decirse que sean hilos básicos en la construcción de la trama en un diálogo platónico, sin embargo, no se renuncia a ellos, resultando, así, que en vez de ser de utilización fija, se acude a ellos libremente en función de las necesidades del tema. Es éste un ejemplo suficientemente ilustrativo de cómo un autor se ve obligado a la recurrencia de esquemas mínimos de composición. En *Fedón*, diálogo donde la tensión dramática se ha convertido en algo tópico, aparece un claro uso de este elemento de composición que es el *treno*, como punto motivador de la acción, ya agonal, que vendrá a continuación. El elemento trenético se encuentra perfectamente adaptado a los dos niveles de exposición: el no dramático (en estilo directo) y el dramático (en indirecto), especialmente en el prólogo, pero no sólo ahí, sino también en los incisos correspondientes dentro de la acción. Paralelamente el κομμός de duelo queda configurado en la última parte de la pieza, esencialmente narrativa y con la intervención de elementos destacados del coro para manifestar el dolor de forma expresiva.

En estrecha relación con la aplicación parcial, no sistemática del treno, encontramos en Platón la recurrencia a factores típicos de la comedia, por ejemplo, la intervención de un *como* festivo y la aplicación del *himno*. Se

trata, también, de elementos típicos de la acción teatral en una de sus vertientes y que, sin embargo no son fijos en Platón, pero no se vacila en servirse de ellos cuando las necesidades temáticas así lo exigen. Un exponente de esto tenemos en *Banquete*[12], donde el planteamiento que del tema hace Platón, le obliga a adoptar no sólo estos elementos para efectos imprescindibles de ambientación complementaria del tema erótico y dionisíaco, sino que el segundo acto está todo él formado por un auténtico himno análogo en estructura y contenido a los de la comedia.

Probar estas semejanzas y diferencias entre teatro y diálogo platónico que globalmente acabo de exponer, intentan ser uno de los objetivos de este libro. Para ello el grueso del trabajo lo absorben los análisis detallados de cada una de las piezas elegidas. Intento, así, la aclaración y explicación de unas cuestiones apuntadas tradicionalmente en la interpretación platónica, pero con un planteamiento nuevo, riguroso y más amplio que, entiendo, lleva a resultados provechosos y que confío ayude a abrir vías nuevas de investigación sobre la producción de Platón en su totalidad.

2. Estado de la cuestión

Conviene hacer aquí unas indicaciones precisas acerca de una serie de aspectos que inmediatamente podrían aflorar en relación con este estudio. Debe reconocerse que la bibliografía sobre Platón supera cualquier límite. A lo largo de la historia de la Filología y de la Filosofía se han vertido ríos de tinta. Ante esto, sin embargo, resulta paradójica la penuria en lo que a estudios de composición se refiere. Los criterios para abordar el estudio de nuestro autor han sido, y son, múltiples, pero siempre predomina, o acaba imponiéndose, a pesar de lo que los títulos puedan sugerir, el énfasis sobre cuestiones de tipo epistemológico, lógico y, en general, filosófico. En la inmensa mayoría de la bibliografía tenida en cuenta —y nuestra relación al respecto es bastante amplia— esto es lo que ocurre. A aquellos trabajos que se aproximan más al estudio formal y literario, les ocurre, en cierto modo, lo mismo. La forma dialogada siempre es objeto de atención, pero o no se adopta el enfoque riguroso de una descripción de todos y cada uno de los elementos constitutivos, o se atiende, sin más, al análisis meramente lingüístico de cuestiones muy específicas.

En realidad, la bibliografía manejada poco ayuda a desvelar el nudo mismo del género elegido por Platón a la hora de dar una expresión formal y artística a su pensamiento. De todas formas haré un rápido recorrido de

[12] Cf. F. R. Adrados, «El *Banquete* platónico y la teoría del Teatro», *EM*, 37, 1969, 1-28.

aquellos trabajos que han ofrecido alguna aportación y que, en una medida u otra, han respondido al planteamiento de este estudio.

Para empezar, tenemos que referirnos a dos obras excelentes, pero más ilustrativas para otras cuestiones que las específicas buscadas por nosotros. Por otro lado, en modo alguno, creo que puedan constituir, hoy por hoy, la única manera acertada y, mucho menos aún, definitiva de atender a la estructura literaria de Platón. Nos referimos al clásico manual de Hirzel sobre el diálogo y al de Goldschmidt *Les Dialogues de Platon. Structure et méthode dialéctique*. En cuanto al primero, *Der Dialog*, no hay duda de que es, como obra general, muy completa. Sin embargo, en lo tocante a Platón, el estudio, a pesar de su amplitud, no cabe decir que sea superficial, mas no pasa de unos planteamientos muy generales. Tiene de positivo que permite una visión de conjunto, pero sin adentrarse en el análisis interno de las piezas, como por otra parte es lógico dado el carácter global del estudio. En cuanto a las relaciones que Hirzel establece entre Platón y el genio teatral de Atenas, junto con el gran desarrollo de la poesía dramática, hay puntos de interés. El hecho de que el mismo Platón no fuera ajeno a la creación de poesía dramática, según la suposición de Steinhart[13], así como las posibles conexiones con el drama siracusano, la comedia de Epicarmo y los mimos de Sofrón y Jenarco, no creo que varíe para nada los hechos. Pudo ser o no, el caso es que Platón adapta, sin duda alguna, moldes y esquemas dramáticos.

Por lo que se refiere al trabajo de Goldschmidt, tampoco hay que negarle su valor. El autor, en la página XX de su introducción, ya arremete contra el estructuralismo en lo que a interpretación literaria se refiere, acusando al método de no tener siquiera fijado el concepto de estructura. Creo que ni siquiera merece la pena entrar en discusión. Algo análogo sostiene Lasso de la Vega en su artículo[14], cuando toma mayores precauciones que Goldschmidt y no se muestra partidario de una posible aplicación de métodos estructurales a los estudios de composición literaria. Insisto en que no parece esto cuestión para ser tratada aquí, pero sí debe dejarse constancia, una vez más, de que, al menos en alguna medida, el estructuralismo, bajo cualquiera de sus formas, permite, en ocasiones, dar una explicación más coherente a los datos concretos, sea cual sea el terreno que se aborde. Ello, por supuesto, no quita que a veces los resultados no sean tan satisfactorios como cabría esperar. Mas volviendo a la postura de Goldschmidt hay que reconocer que su trabajo es valioso en lo referente al examen minucioso de la marcha dialéctica de las ideas y la organización de los razonamientos hasta lograr la base para asentar una definición. Pero no parece que se pase de ahí. Lamento

[13] STEINHART, *Platons Leben*, pp. 292 ss.

[14] «El diálogo y la filosofía platónica», *EC*, 54, 1968, 311-374.

el que me haya sido imposible acceder al libro de Schaerer, *La question platonicienne*, que parte de unas perspectivas generales y descubre el error de proceder como si el diálogo, unidad elemental de la filosofía platónica, no existiera.

El, en apariencia, prometedor trabajo de Andrieu, *Le dialogue antique, structure et présentation*, se escapa pronto de lo que se esperaría para las cuestiones de composición del diálogo. Es un buen instrumento este libro, pero centrado únicamente en los problemas de la transmisión textual de la literatura dialogada, en particular la dramática y, más concretamente, la latina.

Logrado es el punto de partida de Stenzel[15], que hace un detenido y pormenorizado estudio de los diálogos tempranos, medios y tardíos. Considera, con acierto, que la dialéctica como método y el diálogo como tal forma, tienen su origen en la conversación misma, con lo que pensamiento y modo de exposición de la filosofía platónica se corresponden en origen y materialización. Se dan también unos esquemas generales de las características dialécticas de todos los diálogos.

Cierta utilidad han tenido pasajes muy concretos de obras generales sobre Platón, como, por ejemplo, Friedländer y Taylor, pero su atención a lo formal queda supeditada continuamente a las cuestiones de pensamiento. El libro de H. Gundert[16] observa el método de la dialéctica platónica en la conversación de sus diálogos. Se trata de una explicación complementaria a un programa esquemático aparecido en su disertación *Der platonische Dialog* (Heidelberg, 1968), no se trata de una interpretación de la obra de Platón, sino de probar el método dialéctico en una exégesis, ejemplificada, de los diferentes diálogos. Como Stenzel, cree que la dialéctica, término con que Platón designa la investigación propia de los filósofos, y el diálogo, la forma literaria en la que aquélla se manifiesta, tienen su origen en el estilo conversacional, tal y como Sócrates actuaba. El objetivo básico de este libro de Gundert, más que analizar la mecánica interna del diálogo en sí, es ver que el diálogo en Platón no es sólo una manera artística y exterior de expresarse, sino la forma propia e interna de la dialéctica. Cuando esto se presenta por escrito, el diálogo platónico queda definido como una imagen de la conversación filosófica. Los medios empleados por Platón para conseguir su propósito varían y determinan, así, la estructura dialógica en sus tres períodos. Sin embargo, a pesar de su valor indicativo, este trabajo de Gundert,

[15] J. STENZEL, «Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges», *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie*, Bad Homburg, 1966.

[16] H. GUNDERT, *Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs*, Amsterdam, 1971.

creo que debido, de un lado, a su concisión, y, de otro, al campo tan enorme que abarca (casi toda la producción platónica), no apura demasiado en lo que a técnica formal se refiere. No obstante, es perfectamente válido su intento de asir el carácter dialéctico del método platónico en elementos estructurales independientes para concretar, de un lado, la situación de la lengua y el carácter de los personajes y, por otro, observar su función correspondiente. Así, en la forma dialogada aparecerán, como dos aspectos de una misma realidad, filosofía y arte poético.

En numerosos artículos se ha tratado de actuar sobre el aspecto dramático del diálogo platónico. Aquí nos ocurre exactamente igual, poco material se encuentra en la bibliografía, aunque eso no signifique demérito alguno para las posturas allí adoptadas. Se trata, en realidad, de aproximaciones al problema, unas más certeras que otras, pero que se decantan en soluciones muy parciales o que, incluso, se escapan de lo que en principio pretenden. Interesante, pero con un criterio exclusivamente lingüístico, es el trabajo de D. Tarrant[17], donde se analizan las referencias implícitas o patentes al drama, su adaptación de símiles, así como el número y descripción de los personajes, distribución en episodios, etc. Tarrant, en otro artículo suyo [18], sugiere caminos por los que los argumentos de Platón pueden aclararse, por medio de la observación de los cambios en el tono y curso de cada pieza[19].

Convincente, en parte, parece el artículo de Rudberg «Das dramatische Element bei Platon»[20], que es un intento de probar con ejemplos, a menudo forzados, el hecho consabido de que los diálogos en su organización y número de personajes reflejan el tratamiento del teatro. Como intento es bueno, mas queda muy en la superficie. Exagera en su propósito en el caso de la *República*, mientras que en el examen del *Protágoras* tiene aciertos. En cambio, en su otro artículo «Protagoras-Gorgias-Menon. Eine platonische Übergangszeit»[21], tiene poco que señalar sobre la forma y composición, mientras que se centra sobre todo en el papel del mito.

A propósito de la utilización y función del mito en Platón, debo adelantar que no entro para nada en lo que de valor específico respecto al pensamiento de Platón pueda tener. El papel del mito queda señalado en cada uno de los análisis, allí donde aquél aparece. Desde el plano de la conside-

[17] «Plato as dramatist», *JHS*, 75, 1955, 82-89.

[18] «Style and Thought in Plato's dialogues», *CQ*, 42, 1948, 28-34.

[19] Especialmente interesante para el estilo es otro estudio de esta misma autora: «Colloquialisms, semi-proverbs and wordplay in Plato», *CQ*, 40, 1946, 109-117. En la misma línea se encuentra otro pequeño apunte suyo sobre los problemas técnicos de las citas de Platón: «Plato's use for quotations and other illustrative material», *CQ*, N.S., 1951, 59-67.

[20] *Symbol. Osl.* 19, 1939, 1-13.

[21] *Ibid.*, 30, 1953, 30-41.

ración de la obra en su conjunto y la distribución de sus elementos integrantes, el mito pasa a ser un contenido más de la *resis*-posición, donde el personaje que lo utiliza, trata de dar una visión jerarquizada y seguida de su postura ante el problema que se discute. La función que esa *resis*, de contenido mítico, pueda desempeñar queda marcada por las relaciones sintagmáticas con los otros elementos entre los que se encuentra inmersa. Así, los factores simbólicos pasan a depender estrechamente de la marcha de las ideas en la confrontación y, más concretamente, de los puntos que el personaje en cuestión trata de argumentar de forma cerrada. No obstante, el denso estudio de Hirsch[22] es imprescindible para determinados puntos concretos.

Un instrumento que ha sido de utilidad, lo constituyen las introducciones de ediciones o algunas ediciones y traducciones comentadas. Por supuesto, para una comprensión global, aunque en muchos aspectos pueden ser discutibles o, mejor, ajenas a nuestra intención, son de obligado uso las de Jowett, Burnet, Robin o Croiset[23]. En especial estos últimos, cuyo texto de la Colección Budé he seguido para el análisis de los diálogos seleccionados.

Dentro de los títulos que verdaderamente nos han ilustrado para el planteamiento dado por nosotros han sido los que apuntan directamente al problema de la interpretación y análisis de la obra literaria, sea cual sea su género. Así, remito a los diversos artículos de F. R. Adrados, señalados a lo largo del trabajo y recogidos en la bibliografía, muy especialmente su estudio sobre los orígenes del Teatro, ya mencionado. En esta misma línea se hallan los trabajos específicos sobre Esquilo y Sófocles, respectivamente, de J. de Hoz y Lucas de Dios. Igual digo del libro de Jacqueline Duchein sobre el *agón*, que es de un valor inestimable para el estudio de esta unidad de composición. Otro tipo de estudios que se acercan más a la comprensión de lo que es la obra literaria como tal es el de S. Rosen[24]. Aunque se trata de una monografía particular del *Banquete*, es, sin embargo, una aportación valiosa para el propósito que aquí nos ocupa, critica también lo mermado que aparece el campo de la interpretación literaria de Platón, relegada, como he dicho a sus aspectos de pensamiento, para pasar a hacer un brillante análisis de la relación entre forma y contenido. Las divergencias que con él puedan existir en este libro no invalidan, para nada, la intención y vía que tal medio análisis, medio comentario, abren en nuestros estudios. Especial interés por lo que supone de intento para establecer una relación entre estructura composicional y cronología es el trabajo de G. F. Else (*The structure and date of Book 10 of Plato's Republic*, Heidelberg, 1972), concebido como

[22] *Platons Weg zum Mythos*, Berlín, 1971.

[23] Véase la bibliografía para ediciones y traducciones.

[24] *Plato's Symposium*, Yale, 1968.

una profundización aneja a su libro sobre la *Poética* de Aristóteles (1963). Asimismo, aspectos de la organización interna del diálogo, pero vinculados a un análisis del contenido filosófico, los hallamos en el artículo de D. Sider («The structure of Plato *Rep.* VI», *Rivista di Studi Classici*, 24, 1976, 336-348), donde, por ejemplo, se examina cómo los diferentes niveles de la investigación sobre la verdad (εἰκασία, πίστις, διάνοια) se corresponden con otros tantos niveles del discurso. Aspectos parciales del contenido del *Fedón* se interpretan a partir de la concepción dramática de este diálogo en el trabajo de K. Dorter («The Reciprocity argument and the structure of Plato's *Phaedo*», *JHPh*, 15, 1977, 1-11).

3. Metodología

Pasemos a explicar con detención el método aquí utilizado, así como todos los problemas relacionados con la terminología y símbolos usados en nuestros análisis. Según se ha indicado en la introducción, la necesidad de aplicar al análisis y exégesis del diálogo platónico las posibilidades del método estructural era un hecho manifiesto. Como se habrá podido ver en el punto dedicado al estado de la cuestión y la línea en que se mueve la bibliografía platónica sobre el aspecto concreto de las técnicas de composición, en nuestra labor nos hemos visto obligados a partir, prácticamente, de cero. Por esto, en el análisis se ha tropezado con grandes dificultades a la hora de adaptar unos criterios eficaces a nuestro cometido. Iré exponiendo por separado cada uno de los pasos que se han dado.

A) *Cronología*

Me centro en el análisis de cuatro diálogos: *Protágoras, Fedón, Banquete* y *Gorgias*, por ser todos ellos de fecha aproximada y constituir un tipo de composición coherente y presentar, además, una homogeneidad, tanto en la línea puramente doctrinal del autor, como en la utilización de técnicas compositivas. No se trata aquí de plantearnos en su totalidad el debatido problema de la cronología de la obra de Platón. En la fijación de la cronología platónica se han dado pasos importantes, y, sin llegar a unos resultados perfectos y absolutos, sí se ha conseguido algo al distinguir grupos de diálogos en cronología relativa. Modernamente, el problema se ha abordado en razón de la lengua y el estilo. Antes, a principios del XIX, por ejemplo, con Schleiermacher[25], se pensó que los diálogos se escribieron conforme a un plan establecido de antemano, poniéndose en relación directa orden de redacción y contenido. El primero en distinguir un grupo de diálogos socráticos es Zeller[26], pero dejaba el resto de la producción organizado sistemáticamente por un plan previo. Hermann[27] aprecia una evolución de la doctrina y admite tres grupos, concebidos no como un plan previo, sino como efecto del desarrollo de la ideología del autor. Dejando a un lado los estrafalarios criterios de Munk[28], que piensa que Platón lo que hizo fue una especie de biografía de Sócrates, en general, ha habido hasta un momento determinado una tendencia a dejarse influir por datos externos para establecer la fecha de los diálogos. El método que se ha impuesto en este terreno, es el de estudiar las particularidades de lengua y estilo. Campbell, en su edición del *Sofista* y *Político*[29], ya habla de coincidencias de estilo entre ambas obras y apunta relaciones de éstas con *Timeo*, *Critias*, etc., llegando, además, a fijar con seguridad las *Leyes* como última obra de Platón. Toda la serie de trabajos posteriores, de Dittenberg[30], Schanz[31], von Arnim[32] y Ritter[33], tratan de explotar este método. Lutoslawski[34], en un trabajo sobre la naturaleza y crecimiento de la Lógica de Platón, distingue numerosísimos rasgos de estilo, y fija cuatro grupos de diálogos. El mayor problema del sistema por él aplicado es que, como la sujeción a la cronología real son las *Leyes*, a medida que se retrocede en el tiempo, se va perdiendo precisión y, por tanto, en los diálogos socráticos es difícil señalar grupos. Ya a comienzos de siglo, Ritter aplica el método a las obras de Goethe (de cronología sobradamente conocida) y sus resultados son buenos.

En mi trabajo adopto la cronología de A. Díaz Tejera[35], que toma como base el estudio del vocabulario platónico desde el punto de vista lingüístico. Platón escribe en un momento en que se está desarrollando la *koiné*, donde el ático impone su fonética y gramática; mas donde se aprecian grandes diferencias entre el ático y la *koiné* es en el vocabulario. Díaz Tejera acomete

---

25 *Introductions to the Dialogues of Plato*, Cambridge, 1836.

26 *Die Philosophie der Griechen und ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig, 1892. Cf. la traducción italiana de R. Mondolfo, *La Filosofia dei Greci*, Florencia, 1951³.

27 *Geschichte und System der platonischen Philosophie*, Heidelberg, 1839.

28 *Die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften*, Berlín, 1857.

29 *The Sophistes and Politicus of Plato*, Oxford, 1867.

30 «Sprachliche Kriterien für die Chronologie der Platonischen Dialogen», *Hermes*, 16, 1881, 321-345.

31 «Zur Entwicklung des platonischen Stils», *Hermes*, 21, 1886, 3-33.

32 *Sprachliche Forschungen zur Chronologie der platonischen Sitzungsberichte der Wiener Akademie*, 1911 y *De Platonis dialogis quaestiones Chronologicae*, Rostock, 1896.

33 *Platon. Sein Leben, seine Schriften, seine Lehre*, Munich, 1910.

34 *The origin and growth of Plato's logic, with an account to Plato's style of the chronology of his writings*, Londres, 1897.

35 «La cronología de los diálogos de Platón», *EM*, 29, 1961, 241-286.

su estudio dividiendo el vocabulario en una serie de apartados: a) palabras que se mantendrán en *koiné*, b) terminología nueva en Platón pero rara en *koiné*, c) vocabulario jónico de Platón que se da en *koiné* pero no en ático y d) vocabulario jónico-poético que penetra en la *koiné* por vía dialectal. Naturalmente, hay que hacer salvedad de que, en ocasiones, un vocablo puede estar, efectivamente usado como poético (por ejemplo, ello es frecuente en el *Fedro*). El resultado de este análisis estadístico llega a puntos verdaderamente válidos. Del segundo grupo de diálogos, señalado por Díaz Tejera, dividido a su vez en tres subgrupos, he seleccionado *Fedón* y *Banquete*, por un lado y *Protágoras* y *Gorgias*, por otro. Correspondientes al segundo y tercer subgrupo, respectivamente.

B) *Proceso de análisis*

Al enfrentarme ante cada obra en particular como un conjunto complejo de numerosas partes, he tenido que recurrir a criterios muy concretos para establecer las distintas unidades de composición y elementos estructurales con los que actuar. Esto ha planteado problemas numerosos. De entrada, una de las cuestiones más espinosas es la de la terminología a emplear, sistemáticamente criticada por todos los no partidarios de métodos estructurales o por aquellos que, con superficialidad, consideran que la aplicación de un determinado método es venir a decir lo viejo con palabras nuevas. Sinceramente creo que una cuestión así es, en definitiva, secundaria. Lo que importa es detectar los elementos formales mínimos, capaces de comportar un contenido y estudiar, después, la distribución y combinación de los mismos en períodos orgánicos mayores que, en una relación sintagmática, acaban configurando un todo armónico, que es la obra literaria en cuestión.

Dentro de lo que podríamos llamar unidades mínimas de composición, se han establecido dos grandes grupos de elementos, que enumeramos a continuación junto con sus símbolos correspondientes:

a) elementos dialógicos

— diálogo estíquico (d.e.)
— diálogo asimétrico (d.a.)
— diálogo breve (d.b.)

b) elementos no dialógicos

— relato (*r.*)
— *resis* (*R.*)

Estos elementos el autor puede expresarlos en dos niveles diferentes:

— estilo directo (e.d.)
— estilo indirecto (e.i.)

Por lo que se refiere a personajes, en un diálogo pueden aparecer los siguientes:

— personaje principal (*PP*)
— personaje central (*C*)
— oponente (*O*)
— personaje secundario (*PS*)
— narrador (*N*)

La figura del interlocutor (*I*) puede funcionar de las siguientes maneras, según el tipo de personaje con el que dialogue:

— interlocutor del narrador (*IN*)
— interlocutor del personaje principal (*IPP*)
— interlocutor del oponente (*IO*)
— interlocutor del personaje central (*IC*)

Los asistentes a una discusión dialogada colectivamente considerados constituyen el

— auditorio (*A*)

del que puede destacarse en la conversación algún miembro o auditor (*AD*).

Veamos esto más despacio. La dificultad de adaptar una terminología adecuada ha sido, como decía antes, grande por la carencia absoluta de precedentes para el caso concreto del diálogo platónico. Por ello he recurrido a una adaptación de la terminología usada en el análisis de las estructuras dramáticas, con las que, evidentemente, aquí existe cierta relación. Examinemos uno a uno todos los elementos mencionados.

Diálogo estíquico (d.e.)

Con este término, utilizado por analogía con el de esticomitía, propio de los análisis del teatro, se alude siempre a las intervenciones dialogadas constituidas por frases o períodos de extensión reducida, no necesariamente una línea, entre dos o varios personajes. No debe verse ninguna relación con el verso, simplemente se quiere indicar, con el nombre de estíquico, la expresión de un contenido mínimo dentro de una conversación. Esto puede

funcionar como un elemento aislado o como una frase específica dentro de un período dialogado. Lo que se quiere marcar es que se trata de un molde formal muy claro, que comporta una significación especial y concreta en la marcha de una discusión dialéctica.

Diálogo asimétrico (d.a.)

Es uno de los elementos empleados con mayor frecuencia en el diálogo platónico. Consta de una intervención larga. Su extensión, más o menos amplia, está habitualmente a cargo de un personaje principal (personaje principal u oponente). La responsión al elemento dilatado es breve, en ocasiones simples monosílabos, y corre a cargo del interlocutor correspondiente.

Diálogo breve (d.b.)

Este elemento dialógico se halla configurado por intervenciones de similar duración por parte de cada uno de los interlocutores. Ocupa una posición intermedia entre el diálogo estíquico y el asimétrico.

Dentro de estos elementos podemos encontrar aloformas y especializaciones diferentes. Así, en el caso del diálogo breve (*d.b.*) pueden darse intervenciones unitarias por parte de cada uno de los interlocutores, lo cual señalo con una barra horizontal (—) entre los símbolos correspondientes a los personajes que intervengan sobre esta variedad del *d.b.* en ocasiones se hará referencia a ella con el nombre de *unidad simple unitaria (u.s.u.)*. Por otra parte, cualquiera de los elementos dialógicos mencionados puede transformarse en otro sin solución de continuidad en la transición, por ejemplo, *d.a.*→ *d.e.* indica que estamos ante un mismo elemento dialógico que, iniciado asimétricamente, se transforma en esticomitía, agilizándose así el intercambio de puntos de vista entre los hablantes.

Veamos ahora la situación para los elementos no dialógicos.

Relato (r.)

Presenta unas características muy delimitadas. Sólo aparece en los diálogos que conjugan los dos niveles de exposición, directo e indirecto. Siempre está expresado el relato en *e.d.*, a cargo del narrador. Puede presentar variaciones, por ejemplo, servir simplemente de inciso en el grueso de la exposición de los acontecimientos que constituyen la obra en general. Y de otro lado, puede suponer una suspensión momentánea de los referidos para dirigirse el narrador a su interlocutor correspondiente, marcando con ello, bien cuestiones ambientales, bien la preparación para etapas ulteriores de la acción que se narra. En estos casos el relato seguido del narrador, en realidad una *resis* narrativa, sustituye la aparición de elementos dialogados o no por parte de los personajes dramáticos. En cualquiera de los casos, es éste un elemento importante por la clara función demarcativa que en todas ocasiones desempeña.

Resis (R.)

Es un elemento importante, y lo tomamos en préstamo de la terminología dramática. Con ello nos referimos a cualquier intervención prolongada a cargo de cualquier tipo de personaje, independientemente de su función en el peso de la acción. Por lo que se refiere a su duración, no hay necesidad de precisar unos límites fijos y rígidos, simplemente basta que se considere *resis* a una intervención lo suficientemente prolongada para diferir del parlamento largo de una unidad dialogada. Además, y esto es lo relevante, su contenido debe resultar suficientemente significativo por oposición al de los elementos que le acompañan en la cadena. En suma, la *resis* se especializa por servir de vehículo a un bloque unitario de contenido en la marcha de la acción. Su significado concreto puede, naturalmente, ser de diverso signo. Pudiendo señalar la postura de un personaje, ser simplemente expositiva, de persuasión, etc.

Niveles de exposición

El diálogo platónico ofrece una característica doble, o bien todo él muestra a los diferentes personajes expresándose y dialogando directamente, o es un narrador quien se encarga de transmitir a un interlocutor, generalmente anónimo, lo que ocurrió en un momento dado. Me refiero con esto a la cuestión del estilo directo e indirecto. No parece excesivamente útil detenerse en matizaciones irrelevantes sobre los distintos planos que pueden aparecer en el llamado estilo indirecto. Sobre este punto son interesantes las observaciones de Lasso de la Vega[36], donde se recoge, al detalle, todo lo relacionado con las múltiples variedades y matices de la expresión indirecta. Nosotros,

[36] «El diálogo y la filosofía platónica del arte», *EC*, 54, 1968, 311-374, en especial p. 333 ss.

en este punto, hemos adoptado un criterio generalizador, tomando como base la función. Así, me refiero a estilo directo (*e.d.*) cuando los dos personajes se expresan directamente, por ejemplo, en el *Gorgias*. También utilizo este término cuando dialogan el narrador y un interlocutor fuera del tiempo dramático. Asimismo, el e.d. reaparece cada vez que el narrador vuelve, aunque sea momentáneamente, al plano de expresión con su interlocutor. Por otra parte, relego el concepto de estilo indirecto (*e.i.*) a cuando los personajes dramáticos se expresan por boca del narrador a que antes aludía. Todas las demás distinciones que, como Lips o Hyart[37] hacen, las considero irrelevantes desde el punto de vista de la composición.

Pasemos a explicar las diferentes distinciones hechas en lo relativo a los personajes.

PERSONAJES NO DRAMÁTICOS

Narrador (N)

Es quien inicia y describe ambientalmente el diálogo; de él depende la expresión y mención de las diferentes fases de la obra. La figura del narrador puede presentar diversos grados de proximidad a los hechos. Puede ser un participante directo de los mismos, normalmente Sócrates, por lo que será frecuente en los diálogos vistos la conversión de la persona del narrador en persona dramática. Puede ser también narrador algún participante secundario en los hechos, por ejemplo, Fedón. La otra posibilidad es que el narrador no haya estado presente en la acción que refleja, sino que, a su vez, la haya escuchado de otro testigo directo, fuera su intervención principal o secundaria.

Interlocutor del narrador (IN)

Personaje secundario junto con el que se plantea la obra y se marcan sus etapas correspondientes. Su función es motivar del narrador el relato de los acontecimientos y exhortar a que la narración prosiga.

[37] Véase LIPS, *Le style indirect libre*, París, 1926. El trabajo de HYART, *Les origines du style indirect latin et son emploi jusqu'à l'époque de César* establece, a veces con cierta exageración, las diferencias entre expresión, citas, discurso propiamente dicho y estilo y dentro de cada uno de estos factores la posibilidad de expresión en estilo directo o indirecto.

PERSONAJES DRAMÁTICOS

Personaje principal (PP)

Con esta categoría trato de indicar el equivalente de lo que, en realidad, sería un Jefe de Coro (*J.C.*). Esto es, un personaje diferenciado en relación con los demás, pero con una función superior sobre otros elementos que están en mayor o menor dependencia de su persona. Naturalmente una figura tal queda, al poco de iniciarse la acción, claramente polarizada, ya como oponente, ya como personaje central o protagonista.

Personaje central (C)

Equivale este término al de protagonista. El mecanismo que determina esta figura es el siguiente. Desde los primeros momentos en que se inicia la acción dramática, o incluso antes, a través del preámbulo narrativo, una figura destacada (*PP*) es mostrada como centro de la acción que se va a desarrollar; en torno a él se aglutina un auditorio o coro, del cual podemos considerar a este personaje como su jefe. A él se le puede enfrentar otro elemento de las mismas características, o su propio coro. Así, por ejemplo, Protágoras o Gorgias ofrecen desde el primer momento unos rasgos diferenciadores y están respaldados por un auditorio que les es favorable y que, en ocasiones se manifestará en ese sentido. Caso análogo tenemos con Sócrates en *Fedón*, donde es, a todas luces, un Jefe de Coro.

Oponente (O)

Equivale al antagonista. El personaje opuesto a *C*, que en tres de los diálogos vistos coincide con la figura de Sócrates. También presenta rasgos próximos a los de un *J.C.*, sólo que de modo más reducido. Por ejemplo, Sócrates se manifiesta con ascendencia sobre Hipócrates, Aristodemo o Querefonte y hasta es coronado con apoyo de un *como* festivo en *Banquete*. La imagen antagónica de Sócrates, a lo cual ya hemos aludido en páginas anteriores, obedece a un plan previo en la composición. Es, en definitiva, un efecto irónico utilizado por Platón, pues Sócrates es en realidad el héroe que acaba imponiéndose con una victoria efectiva o, cuando menos, moral.

Interlocutor (I)

Ya se ha hablado del interlocutor en cuanto tipo de personaje no dramático *(IN)*, o sea, interlocutor del narrador. A nivel dramático, el interlocutor puede tener distintas realizaciones. Interlocutor del personaje central *(IC)*, del principal *(IPP)* o del oponente *(IO)*. Las realizaciones verdaderamente caracterizadas son las de *IC* e *IO*, que responden a personajes de la esfera de cada una de las primeras figuras. Así, el acompañante de Sócrates puede interpelar al personaje central, en cuyo caso sería *IC*, o alguien del auditorio de *C* puede interpelar a *O*, siendo así *IO*.

Auditorio (A)

Elemento importante y bien caracterizado. Sus intervenciones colectivas se marcan regularmente por incisos a cargo del narrador, o si el diálogo es en *e.d.*, por alguna referencia expresa de los dialogantes. Su función principal es la de proveer de interlocutores o elementos destacados (*AD*, AD_1, etc.), lo que equivaldría a actuaciones solistas en el teatro. En relación con el auditorio veamos someramente la función de *AD*. El auditor destacado o, mejor, miembro destacado del auditorio, funciona básicamente como un corifeo; por lo tanto, puede enfrentarse al jefe de coro, *C* en nuestro caso, o salir en apoyo de este personaje central pasando, así, a enfrentarse directamente con el oponente.

Por último, la figura del personaje secundario *(PS)*, no ofrece ninguna dificultad. Tan sólo funciona como elemento de refuerzo para el movimiento escénico. Es frecuente que sus intervenciones estén neutralizadas con el relato.

Debe indicarse también que las figuras de interlocutor (*IO*, *IC*, *IN*, etc.), así como la del Oponente *(O)* y la del miembro destacado del auditorio *(AD)*, pueden aparecer desdobladas, por lo que podremos tener O_1, O_2, AD_1, AD_2, AD_3, etc. El signo (/) indica que las intervenciones de los interlocutores son múltiples, mientras que la barra (—), como ya indiqué antes, señala intervenciones unitarias.

Sobre los diálogos he actuado del siguiente modo: determinando cada una de las unidades elementales de forma, de tal manera que todos y cada uno de los elementos mínimos del diálogo queda visto desde los cuatro puntos que siempre han de tenerse presentes en todo análisis estructural: la forma, el contenido, la distribución y la función. Los diversos elementos aparecen ya en los análisis en dependencia de los conjuntos mayores o unidades superiores de composición. Para esto cada elemento menor aparece

precedido de una numeración que señala su pertenencia a un determinado sintagma o elemento base de constitución de la pieza. Cada uno de los diálogos ocupa, con su análisis, un capítulo, que se concluye con una visión general de la adaptación, para el diálogo concreto, de las distintas unidades aisladas. Con ello se trata de ver cómo el autor se sirve de unos esquemas formales y no otros para dar unos contenidos determinados. En el capítulo final se recogen los resultados de los análisis anteriores y se pasa al estudio detenido de las unidades superiores: *agón*, prólogo, *proagón*, elementos de transición y conclusión. Cada una de estas unidades se hace preceder de un planteamiento e indicaciones generales, para pasar, a continuación, a exponer en unos cuadros todos los esquemas de las unidades mayores aisladas en los análisis. Seguidamente se presentan en dos columnas paralelas la relación entre forma y contenido de todos y cada uno de los elementos integrantes de esas unidades superiores. En un tercer apartado, se pasa a establecer las líneas de composición de cada una de las mencionadas unidades, buscando unos esquemas homogéneos y sacando las conclusiones correspondientes.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DEL «PROTÁGORAS»

Personajes

Al ser el *Protágoras* un diálogo de estilo indirecto, encontramos la acostumbrada repartición en dos niveles de exposición, uno que recoge un momento presente, en el que los personajes dialogan en estilo directo, y otro que refleja una acción, ya pasada, haciéndose hablar a los personajes en estilo indirecto. Dentro del primer nivel, en *e.d.*, los personajes, que motivan la referencia de lo sucedido en casa de Calias, son Sócrates y un amigo anónimo. Los personajes dramáticos son Hipócrates, amigo de Sócrates, que desde el principio mismo de la obra se nos presenta como adscrito a la figura de aquél, a pesar de su interés por formar parte de los discípulos del conocido sofista. Frente a este grupo, tenemos, como personaje claramente definido, a Protágoras. El sofista se muestra desde el prólogo, incluso antes de que la acción pase a su escenario definitivo, como un maestro, cabeza o jefe del coro de discípulos, amigos y otros sofistas que han acudido a casa de Calias para escucharle. Es indiscutible, pues, el comportamiento de Protágoras como un Jefe de Coro. Del auditorio se destacan los siguientes personajes a lo largo de la acción: Calias, Critias, Pródico e Hipias. El papel del Alcibíades, también presente en la reunión, dentro del auditorio, es claramente favorable a Sócrates.

La distribución de los símbolos para personajes utilizada, según las siglas establecidas para nuestro análisis, es la siguiente:

N = Sócrates, *IN* = personaje anónimo, *PP* = personaje principal, aun sin definir antes del comienzo real de la acción, en este caso es Sócrates, *IPP* = interlocutor del personaje principal, Hipócrates, *C* = Protágoras, *O* = Sócrates, *AD* = Calias, AD_1 = Alcibíades, AD_2 = Critias, AD_3 = Pródico, AD_4 = Hipias, *PS* = portero.

Debemos hacer notar que la definición cambiante de Sócrates no tiene por qué inducir a confusión. Sócrates en los diálogos dramáticos es una figura que el autor utiliza obligatoriamente, ahora bien, la indeterminación inicial permite que al poco del desarrollo de la acción se polarice en un sentido u otro, bien como protagonista, bien como antagonista. En el caso que nos ocupa, su antagonismo se revela en el *proagón*. Igualmente, el usar Platón esta figura como oponente permite una caracterización mayor en rasgos típicos como la ironía y ambigüedad de los métodos de discusión, etc., a la vez que puede, con ello, aumentar el valor de todo lo que la persona de Sócrates significa, confiriéndole el triunfo sobre otras figuras que parten de una situación objetivamente más favorable, desde el punto de vista escénico.

Escenario

Conforme a los diferentes niveles de exposición, la acción tiene lugar en sitios distintos. Primero, la actuación en *e.d.* responde a un lugar indeterminado de Atenas. Lo único marcado es el tiempo: Sócrates viene de la reunión en casa de Calias. El escenario dramático presenta en este diálogo dos aspectos. Primero, el encuentro Sócrates-Hipócrates tiene lugar en casa del mismo Sócrates, a continuación, la acción se traslada, definitivamente, a casa de Calias.

Tema

Platón en su diálogo *Protágoras* nos presenta dramáticamente el conflicto de la Filosofía junto con el de las personas. En un plano formal la discusión tiene lugar entre Sócrates y el gran sofista Protágoras ante el coro de sus discípulos. La discusión dialéctica surgirá de la pregunta ¿qué es la ἀρετή?, planteada ya por el mismo Protágoras cuando se brinda a «mejorar» a Hipócrates enseñándole la πολιτική τέχνη (319*a*). Al principio el planteamiento no es claro, pero, poco a poco, se concluirá que la ἀρετή es una, enseñable y objeto de conocimiento, el opuesto correspondiente será la ignorancia, igualada al mal, por lo que este nadie podrá hacerlo a sabiendas. Sin embargo, esta idea clave sólo se verá casi al final. En conexión con el tema central de la virtud, aparecen otros subsidiarios que conviene destacar. Nos referimos a temas tales como:

a) La caracterización del sofista por medio del contraste con el verdadero filósofo, que es Sócrates. Naturalmente, para esto se recurre a procedimientos cómicos, patentes en la ironía del oponente en sus discusiones con el protagonista, así como dentro de la narración, por medio de la presentación burlesca del coro.

b) Búsqueda de definiciones terminantes y cerradas, a base de conceder un valor absoluto al léxico, lo cual atrae necesariamente un tercer subtema:

c) Una teoría de la crítica literaria, que se fija sobre todo en la significación unívoca de las palabras (cf. en especial el comentario del texto de Simónides, 339*a-e*).

Acción

La acción del *Protágoras* es, desde una perspectiva dramática, una de las más claras. Tenemos un adversario único, puesto que los apoyos del auditorio, o coro, a su jefe correspondiente, Protágoras, no son suficientemente determinantes como para poder hablar de un enfrentamiento de auditores o elementos destacados de aquél con Sócrates. Como en el caso del *Fedón*, nos encontramos aquí con una obra magistral en cuanto a la fusión de dos estilos de narración, el dramatismo es en esta pieza, desde luego, menor que en el *Fedón*, pero ello más bien por el tema que por la forma. La narración consigue todos los efectos necesarios para la ambientación adecuada y reflejar, a cada momento, la reacción correspondiente a cada intervención decisiva por su significación. La acción gira en torno a dos grandes debates, *agones*, entre Protágoras/Sócrates que constituyen los actos de que consta la pieza. En el primer acto Protágoras enseña la virtud política, la virtud para él es algo enseñable, pero para Sócrates no lo es; y ésta es la paradoja, pues sabemos que Sócrates en realidad piensa que es enseñable. En la segunda parte se aclaran las razones del oponente, cuando se excusa en el epílogo de haberse equivocado. En realidad lo que Sócrates quería decir y no dice con su ironía acostumbrada es que Protágoras no conoce la *areté* en sí misma, que es una y objeto de conocimiento, y al no conocerla no puede enseñarla.

Estructura general del «Protágoras»

1. Prólogo 309*a*-316*a*

Preámbulo 309*a*-314*b*.

Fase no escénica 309*a*-310*a*: en *d.e.* conversación Sócrates/amigo.
Fase escénica 310*b*-314*b*: conversación Sócrates/Hipócrates. Se dan a conocer los motivos objeto de la acción.

Párodos 314*b*-316*a*: llegada a casa de Calias, discusión con el portero. Descripción del coro de Protágoras.

2. ACTO I 316*b*-334*c*

Proagón I 316*b*-317*e*: Explicación de la visita a Protágoras. Presentación de éste como sofista y educador.

Agón I 317*e*-334*c*.

a) Sócrates suplanta definitivamente a Hipócrates en el contacto con Protágoras. Sócrates sostiene que la virtud no es enseñable (319*a* ss.) ni hereditaria.
b) Protágoras trata de demostrar que la política, elevada a la categoría de virtud, puede enseñarse. Mito etiológico de Prometeo y Epimeteo (320*c* ss.).
c) ¿La virtud es una o múltiple? Sócrates se apoya en la teoría de los contrarios. Protágoras defiende la unidad como un conjunto de partes. Discusión a base de ejemplos. *C* se defiende de las trampas dialécticas de *O*.

Intermedio 334*c*-338*e*.

El oponente finge retirarse. Intervención de elementos destacados del auditorio para impedir que se abandone la discusión.

3. ACTO II 338*e*-360*e*.

Proagón II 338*e*-347*a*.

Fase I 338*e*-339*d*: Lanzamiento de un nuevo tema: ¿qué es el bien? Comentario del texto de Simónides.

Fase II 340*a*-347*a*: Ante la divergencia de opiniones de ambos contrincantes, el oponente decide cambiar de método. Replanteamiento de los términos de la discusión.

Agón II 348*c*-358*e*.

a) Protágoras reconoce con salvedades la unidad general de las cuatro virtudes (349*d*). Sócrates discute la excepción hecha con el valor.
b) El problema se amplía. En opinión de Sócrates la ἐπιστήμη está por encima de las potencias humanas. Demostración de que quien obra mal es a costa de su propia ignorancia. Sócrates defiende lo que antes discutió a su adversario: la virtud es única y enseñable (357*c* ss.).

Conclusión del acto II 359*a*-360*e*: recapitulación de los argumentos esgrimidos en la discusión.

4. CONCLUSIÓN GENERAL 360*e*-362: Sócrates en irónico resumen manifiesta cómo a lo largo de la discusión las posiciones de ambos se han invertido. Despedida y salida de Sócrates e Hipócrates.

1. PRÓLOGO 309*a*-316*a*

Conjunto inicial de carácter expositivo donde se plantean las motivaciones del diálogo que va a describirse; igualmente, se incluyen las relaciones dramáticas que impulsarán la acción. Presenta dos fases bien diferenciadas, por un lado el preámbulo que sirve de presentación en estilo directo, constituido por una conversación con un personaje ajeno al desarrollo posterior de la acción; por otro, la introducción y *párados*, esto ya en estilo indirecto típico de la descripción que se hace al interlocutor anónimo del principio. Veamos los distintos elementos componentes de este primer bloque.

1.1. **Preámbulo** 309*a*-314*b*

El preámbulo del *Protágoras* es interesante en su constitución. Pueden apreciarse dos fases diferenciadas con claridad. Una, con carácter no escénico y otra, escénica. La primera (309*a*-310*a*) contiene el paso previo a la presentación de los personajes y es común a lo que puede encontrarse en diálogos en estilo indirecto. El estilo de la primera fase, directo, con la consabida intervención del Narrador y su correspondiente interlocutor, su significación es el intercambio de opiniones con la instigación al narrador para que refiera los acontecimientos transcurridos en otro lugar y tiempo. El segundo período del preámbulo es escénico (310*b*-314*b*), forma parte ya de la narración, y, por consiguiente, se expresa en estilo indirecto. El valor de esta segunda fase es importante para la marcha posterior de la acción, se nos presentan, indirectamente los personajes y puntos valiosos a tener en cuenta para la posterior marcha de las ideas. El escenario es diferente al que luego será el definitivo. El primer lugar se sitúa en casa del propio Sócrates. Los personajes que actúan aquí son Sócrates e Hipócrates; todavía no están claramente definidos en relación con los demás personajes de la pieza, de ahí que les haya caracterizado para el análisis como *PP* e *IPP*, respectivamente. El valor global del preámbulo escénico es claramente introductorio y protréptico.

1.1.1. *Fase no escénica* (309*a*-310*a*)

Su organización es bastante sencilla, a base de un diálogo estíquico entre *N/IN*, y un relato solo, a cargo de *N*. Por supuesto, todo el período está en estilo directo y fuera del marco temporal de la acción que va a referirse. La función de este contacto inicial es puramente de pretexto y de preparación ambiental. Se da un pequeño resumen y explicación del contenido de una acción que ya ha tenido lugar. Los elementos motrices de la obra quedan expresados así:

— presencia en la ciudad del personaje central, Protágoras (309*c*)
— presentación de la característica más significativa de aquél, Protágoras es σοφώτατος (309δ)
— mención expresa del encuentro dialéctico entre el personaje central y su oponente (310*a*).

El paso a la fase escénica tiene lugar mediante un relato a cargo de *N*, también en *e.d.* (310*a* final-310*b*). El significado tiene interés porque se presenta a Hipócrates, pretexto para el encuentro con Protágoras, en dependencia de Sócrates. Por otro lado se opera la transformación del Narrador en Personaje Principal, por medio del paso de *e.d.* a *e.i.*, pasando Sócrates a formar, ya, parte de la escena propiamente dicha. La transición queda marcada formalmente por ἀκούετε, junto con la recurrencia a un elemento ambiental como: ἔτι βαθέος ὄρθρου.

1.1.2. *Fase escénica* (310*b*-314*b*)

Constituida por un diálogo asimétrico entre *PP/IPP*, todo él en *e.i.*, más un conjunto protréptico. Dentro de la conversación se incluye una pequeña unidad narrativa, con la consiguiente vuelta momentánea al *e.d.*, que se encabalga con la transición vista en 1.1 y cuya función es doble. Una ambiental directa marcada por ἐκαθέζετο (310*c*), que precede a otra ambiental indirecta (310*c-d*), que sirve para poner en antecedentes de los motivos que van a impulsar a la acción, tales como el deseo de avisar a Sócrates de que Protágoras está en Atenas, de que es un sofista que vende su arte (310*d*) y la pretensión de que Sócrates le lleve a él, a Hipócrates, a su presencia.

La transición al siguiente paso, la *prótrepsis*, se produce en 311 *a* por medio de un cambio con intención de movimiento: ἀλλ'ἴωμεν. Se anuncia, además, el escenario de la acción: καταλύει παρὰ Καλλίᾳ y se efectúa el cambio de lugar: μήπω ἐξαναστῶμεν ἐς αὐλὴν... εἶτα ἴωμεν..., con lo que, momentáneamente, se produce un retraso. El movimiento hacia el nuevo escenario

de la introducción exige, como es lógico, una nueva utilización del *e.d.* con la consiguiente transformación del personaje principal narrador: ἀναστάντες εἰς τὴν αὐλὴν περιῇμεν.

La *prótrepsis* (311*b*-314*b*) queda organizada mediante un elemento dialogado y una *resis*. El primero es una preparación dialéctica del segundo, en el que se lanzan adelante una serie de hilos que van a configurar la trama de la obra, como son:

— presencia en Atenas del personaje central *(C)*.
— Hipócrates, el actual interlocutor de Sócrates, tiene capacidad para entusiasmarse y cambiar con facilidad de actitud, lo que va a llevar a convertirle en un mero «coro», o figura de apoyo a Sócrates a lo largo de la acción.
— posición de Sócrates ante el tema principal: el conocimiento y el saber.

Veamos ahora detenidamente cada uno de los elementos integrantes de esta fase escénica del prólogo.

1) *Diálogo asimétrico* (311*b*-312*e*)

Interlocutores: *PP/IPP*. La conversación, a base de preguntas y enunciados, establece la personalidad del personaje central (Protágoras), que, en último término, es el motivo impulsor de la pieza. Otra segunda finalidad de esta conversación exhortativa es el reconocimiento, por parte del interlocutor, del objetivo que él persigue: ἐπὶ παιδείᾳ (312*b*).

2) *Resis* (313*a*-314*b*)

A cargo del personaje principal. El paso del diálogo a la *resis* está justificado por no poder contestar el interlocutor a la pregunta de qué es un sofista, truco del que se sirve Sócrates para iniciar una tesis de carácter parenético. El paso de una forma a otra es directo, sin necesidad de ninguna anotación de tipo escénico o inciso narrativo en *e.d.* El contenido alude a la advertencia socrática de los peligros que ofrece la precipitada e inconsciente postura de Hipócrates. Se hace, por otra parte, una relación de las actividades del sofista, así como ver la necesidad de consultar a otros sabios como Hipias o Pródico, con lo que se posibilita o, mejor, anticipa la futura intervención de éstos en la escena. Tenemos, pues, el punto de arranque para la acción de: 366*b* ss., 338*d* ss., 347*a* ss.

Formalmente la *resis* de Sócrates está dividida en dos períodos: 313*b*-313*c*, donde se advierte a Hipócrates de los peligros de su precipitación.

313*c* es un breve inciso dialogado *(IPP-PP-IPP)* con invitación a proseguir. El último período, 313*c*-314*b* es el grueso significativo de la *resis.*

1.2. **Párodos** 314*b*-316*a*

Se aprecian aquí dos momentos, primero el período comprendido entre 314*b-e*, donde se produce el cambio de escenario, paso de la casa de Sócrates a la de Calias, con uso alternativo de *e.d.-e.i.* En segundo lugar, tenemos la entrada definitiva en el punto de la acción (315*a*-316*a*), expuesta en forma de relato en estilo directo.

1.2.1. *Fase primera* 314*b-e*

A base de relato a cargo de *N* y de un pequeño elemento estíquico entre Sócrates y el portero de Calias *(PP-PS)*. Tras las últimas palabras de la *resis* que acabamos de ver, se anuncia el cambio al lugar definitivo de la acción: ἴωμεν καὶ ἀκούσωμεν τοῦ ἀνδρός. Se vuelve al *e.d.* de la narración para referir la llegada de ambos personajes al lugar de la presentación: ἐν τῷ προθύρῳ ἐγενόμεθα... διαλεγόμεθα. La narración se funde con un pequeño diálogo entre *PS/PP*, con una descripción irónica del portero y que prepara ambientalmente la escena siguiente. Cambio escénico: ἀνέῳξεν τὴν θύραν.

1.2.2. *Fase segunda* 315*a*-316*a*

Continuación del relato, en *e.d.* y fuera del tiempo de la acción real del diálogo. La presente unidad se introduce léxicamente por εἰσήλθομεν. Se describe la casa de Calias y al grupo de sofistas allí reunidos, comparándolos expresamente con un coro (315*b*), cuyo jefe, Protágoras, cautiva a todos con su ciencia; se explican las complicadas evoluciones del coro por el patio. Junto con la misión de presentar el escenario, la *párodos* nos presenta a los distintos personajes que van a intervenir: Calias, Hipias de Elis, personaje este individualizado, por el momento, con su propio coro compuesto por Erixímaco, Fedro de Mirrinunte y Andrón. Pródico de Ceos también aparece como otro personaje independiente, en una estancia aparte reunido con los suyos: Pausanias, Agatón y otros. Después de Sócrates entran en escena Alcibíades y Critias que intervendrán en el primer intermedio de la obra (336*b*), el uno a favor de Sócrates, esto es, uniéndose al coro de Sócrates, y el otro moderando al auditorio en general. Alcibíades volverá a apoyar a Sócrates en el intermedio del acto II (347*b*-348*b*).

Al final de la *párodos*, e inmediatamente antes de empezar la acción, tenemos la siguiente distribución de personajes:

— Protágoras como personaje central *(C)*.
— Sócrates como personaje principal todavía *(PP)*.
— El Auditorio se encuentra repartido así: grupo de sofistas y seguidores de Protágoras, los más destacados son Hipias y Pródico, que, eventualmente, mantienen su propio auditorio. Por otro lado, y como seguidores de Sócrates vemos a Hipócrates y, eventualmente, a Alcibíades.

ACTO I 316*b*-334*c*

2. PROAGÓN I 316*b*-317*e*

Comienza la acción en su marco definitivo una vez que se ha explicado ya la razón del encuentro en casa de Calias y dado a conocer, mediante la narración, los personajes del drama. El proagón presenta una estructura sencilla, compuesta de tres elementos: *d.e.* + *R* + *d.e.* enmarcados por el relato que sirve de transición a unidades mayores.

2.1. **Diálogo estíquico** 316*b-c*

Se produce entre *O/C*. Aunque aparentemente tendría que ser Hipócrates el interlocutor básico de Protágoras en esta fase; sin embargo, va a ser Sócrates quien lleve el peso de la discusión. En el prólogo se preparó ya, de manera suficiente, la oposición existente entre Sócrates y el sofista, quedando así aclarada formalmente la conversación del personaje principal (aquí Sócrates) en oponente. En esta unidad se explican los motivos aparentes del encuentro: deseos de formación por parte de Hipócrates, sin embargo, este tema pronto va a quedar abandonado. La función de este primer encuentro dialogado es la de servir de pretexto para que Protágoras se defina a sí mismo, lo que da paso a la unidad siguiente donde hará su presentación. El diálogo en su final se alarga por parte del personaje principal.

2.2. **Resis** 316*c*-317*c*

A cargo de *C*, larga exposición con carácter magnificente y en la que se comienza a sugerir el tema de la inconsciencia del error —cf. 5.3.3 (342*a*-

347*a*) y 7.3.8 (358*a-e*). El hablante hace su presentación como sofista y educador. En contestación a la sugerencia hecha al final de 2.1 la consulta será pública.

2.3. **Diálogo estíquico** 317*d*

De carácter unitario entre *O-C-AD* e introducido por un breve inciso narrativo en *e.d.* puramente irónico, se trata de preparar un nuevo movimiento escénico. Tal es el significado de la breve conversación, en la que la propuesta de un auditor eventualmente destacado, Calias, va a aceptarse.

2.4. **Relato** 317*d-e*

De transición al *agón* I, con la habitual conversación de *O* en *N*. Se pone de manifiesto la aceptación por los presentes de la propuesta de Calias. Se describe la incorporación de Pródico y su coro al conjunto de personajes, que hasta el presente formaban, provisionalmente, un bloque aislado. Se prepara definitivamente la escena, efectuándose cambios de posición —συνκαθεζόμεθα— acabando con la dispersión inicial al unificarse los coros independientes introducidos en 1.7.

3. Agón I 317*e*-334*c*

El primer enfrentamiento directo entre Sócrates y Protágoras va a surgir de la pregunta sobre qué es la ἀρετή, planteada por el mismo Protágoras cuando se ofrece para mejorar a Hipócrates enseñándole el arte de la política (319*a*). La discusión en torno a la virtud es, en realidad, el tema fundamental de la pieza platónica, pero su planteamiento no está muy claro, y, en realidad, en este primer encuentro dialéctico, constituido fundamentalmente a base de largas intervenciones monologadas, no va a dejar suficientemente aclaradas las posiciones en ambos contrincantes. Las conclusiones sobre la ἀρετή:

— unidad
— posibilidad de enseñanza
— objeto de conocimiento

que son claves del diálogo y objeto último del mismo, sólo van a aclararse al final, lo mismo que la posición opuesta: conclusión de que sólo la ignorancia es el mal.

El tema principal queda arropado a lo largo de la obra, particularmente en este primer *agón*. El principal significado de este conjunto es la caracterización de la figura del sofista frente a la del verdadero filósofo, tema ya anunciado formalmente en la *párodos* y el *proagón*. Ahora, en esta fase de la obra la caracterización pasa a un nivel personal, será el mismo personaje central quien, en una larguísima intervención, va a hacer la exposición propagandística de su profesión y de los fundamentos de su pensamiento. La discusión verdadera quedará, por el momento, sin cerrar, y las distintas posiciones sin aclarar, ya que el oponente sólo busca definiciones terminantes y cerradas, a pesar de ello el *agón* terminará con el apoyo del auditorio al sofista, que sostiene una tesis bastante más razonable que la de Sócrates, defendiendo la complejidad de los conceptos absolutos y su doble efecto, positivo o negativo, según los casos.

El primer *agón* presenta una estructura tripartita bastante sencilla, a pesar de su extensión, con un planteamiento o introducción inicial y luego dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas a base de dos grandes monólogos —especialmente el segundo—, separados por un asentimiento a cargo del auditorio. La segunda parte del *agón*, introducida por un relato previo, ofrece una composición equilibrada: dos *resis* de similar duración por parte del oponente y del personaje central, respectivamente, enmarcando un diálogo estíquico entre ambos actores, cuya misión de apoyar la *resis*, se ve frustrada, pues no se llega a una solución satisfactoria. Todo el conjunto del *agón* se cierra con un movimiento del coro.

El esquema sería el siguiente:

a) planteamiento a base de *d.b.* + *R.* + *R.* + *d.b.*
b) primera parte compuesta de: *R.* + *d.b.* + *R.* + *r.*
c) segunda parte integrada por *R.* + *d.a.* + *r.* + *R.*

3.1. **Planteamiento** 317*e*-139 *a principio*

La introducción del *agón* es triple, como se ve en el esquema precedente. La estructura es equilibrada, dos *resis* enfrentadas de oponente y protagonista, respectivamente, enmarcadas por sendos diálogos breves, que tienen por interlocutores a los mismos personajes.

3.1.1. *Diálogo breve* 317*e*-318*a*

Interlocutores *C/O*. Tras haber quedado constituido definitivamente el auditorio, el protagonista, jefe de aquél, invita a exponer los motivos del encuentro. Este pequeño elemento dialógico, con una sola intervención por

parte de Sócrates, va dirigido a Hipócrates en su último parlamento. Ello se debe a que, hasta el presente, Hipócrates es el único que ha expresado su intención de entablar conversación con el sofista. A pesar de esto, la respuesta a la autodefinición de Protágoras va a correr a cargo de Sócrates, con lo que definitivamente Hipócrates queda relegado a un segundo plano, y se convierte en un personaje mudo y simple comparsa de Sócrates, claro oponente ya del personaje central. Desde un plano formal debe hacerse notar que este elemento dialogado tiene una estructura idéntica al otro que va a cerrar el planteamiento, es decir, también allí encontraremos intervención unitaria de uno de los dialogantes.

3.1.2. *Resis* 318*b-d*

A cargo del Oponente. Se produce la primera discrepancia entre ambos personajes, expuesta por medio de dos *resis* de pequeña extensión, contrapuestas. Al estar Sócrates marcado intencionalmente como oponente, se exige desde esa posición una definición del personaje central. La forma de la *resis* socrática es la de un monólogo en el que se finge un diálogo con Hipócrates y distintos tipos de sabios, para arrancar, por este método indirecto, a su contrario lo que él quiere. El procedimiento es el mismo que si realmente se hubiera empleado un diálogo estíquico.

3.1.3. *Resis* 318*d*-319*a principio*

Respuesta de *C*, satisface la pregunta de su oponente y le tranquiliza con respecto a la técnica que él está dispuesto a enseñar. Para apoyar sus palabras se dirige, visualmente, a uno de los miembros del coro: Hipias.

3.1.4. *Diálogo breve* 319*a*

Entre *O*/*C*, con intervención unitaria por parte de *C*, con él se cierra el planteamiento y se deja bien sentada la postura del protagonista, pretende enseñar la πολιτικὴ τέχνη y ποιεῖν ἄνδρας ἀγαθοὺς πολίτας.

3.2. **Primera parte del agón I** 319*a*-328*d*

El paso a esta nueva unidad se hace de manera directa, no encontramos la menor interrupción de carácter narrativo, inciso por parte del auditorio o cambios de posición de los personajes, únicamente su contenido es lo que

le destaca del conjunto anterior, la composición, según lo visto en el esquema, es doble, a base de dos grandes intervenciones de protagonista y antagonista diferenciadas por un elemento simple unitario así como un movimiento del coro.

3.2.1. *Resis* 319*a*-320*c*

Pronunciada por *O*. Temáticamente, su contenido es una prolongación del diálogo final de la introducción. Después de una concesión adulatoria a lo expuesto por Protágoras, Sócrates pasa a definir la que, por ahora, va a ser su postura: sostener que la virtud no es enseñable (οὐκ ᾤμην διδακτὸν εἶναι), esto constituye el primer tema de la obra. Esta posición que ahora va a defender el oponente es falsa, porque, en realidad, lo que quiere decir es que la ἀρετή no es enseñable tal y como lo hace, o piensa, Protágoras. Tenemos así, pues, iniciado plenamente el debate. La distribución del contenido de la *resis* es la siguiente:

— 319*b* planteamiento de los reparos sobre si la política se puede enseñar o no
— 319*d* demostración de que no es enseñable
— 320*b* conclusión en este mismo sentido.

La argumentación de Sócrates es doble y cerrada, ya que de un lado (319*a*-319*d*) la ἀρετή se demuestra que no es enseñable y, por otro (319*e*-320*c*) que tampoco es transmisible. Decimos que es cerrada la demostración por no llegarse a conclusión positiva alguna. La prueba que Sócrates trata de aducir aquí (320*b*) para sostener su hipótesis de la no transmisión de la virtud de padres a hijos, se recogerá al final de la *resis* de Protágoras en 328*d*.

Es importante notar el carácter irónico que hay en la posición de Sócrates, pues es un recurso técnico más para enlazar con otro elemento formal, por otro lado esta unidad se prolonga necesariamente con la exhortación a Protágoras para que haga su demostración: ἀλλ' ἐπίδειξω.

3.2.2. *Transición dialogada y narrativa* 320*c*

Constituida por un diálogo simple y unitario entre *C*-*A*. El parlamento de *C* está escindido por un pequeño inciso narrativo en el que se expresa el asentimiento del coro. El movimiento escénico implicado en este elemento es doble; en primer lugar, se da una respuesta directa al oponente y, a continuación, se pregunta al auditorio sobre el método a emplear en su próxima

intervención; la respuesta en forma narrada del auditorio le deja la posibilidad de elegir lo que mejor crea conveniente. En estas condiciones se anuncia la exposición de un mito, procedimiento típicamente sofístico.

3.2.3. *Resis* 320*c*-328*d*

A cargo de *C*. La duración de este elemento es enorme y la organización de su contenido es como sigue:

a) 320*c*-322*d* mito propiamente dicho.
b) 322*d*-324*d* conclusiones del mismo, divididas a su vez en:

 1) 322*d*-323*b* donde se responde al oponente en lo dicho en 319*a*.
 2) 323*c*-324*c* refutación a toda la *resis* del oponente.

c) 324*d*-328*a* *logos* de apoyo y, en particular, refutación a lo dicho por *O* en 320*a*.
d) 328*b*-328*d* conclusión, también de carácter doble.

 1) 328*b-c* reafirmación de su postura.
 2) 328*c-d* síntesis de toda su exposición.

El mito etiológico de Prometeo y Epimeteo sirve para intentar dar un fundamento histórico a la argumentación. El objetivo es demostrar la existencia y posibilidad de enseñanza de un arte determinado: la política, elevada a la categoría de virtud. El relato mítico concluye, precisamente, con el establecimiento expreso de una ley del propio Zeus, tendente a la participación de todos en el gobierno de la ciudad; aquel que no lo consiga será νόσον πόλεως; la política se hace así fundamento mismo de la ciudad y el derecho.

Lo más importante, y con valor significativo dentro de la primera parte de la *resis*, son las conclusiones, ya que es en ellas donde se apunta directamente a las tesis mantenidas por el oponente en su intervención anterior y a las que se responde ahora. En b1) como refutación a lo mantenido en 319*a*, se concluye que cada hombre participa en alguna manera de la virtud, esto se complementa —b2)— demostrando cómo los atenienses consideran que la virtud es enseñable, con ello se cierra la refutación a la *resis* de Sócrates. Dentro de la segunda parte, Protágoras recurre al *lógos* como elemento de persuasión y demostración de las tesis anunciadas en el mito. Trata de justificar el papel de la educación, lo que como sofista le atañe especialmente, y de demostrar la relatividad de los fracasos —punto en el que Sócrates basaba su *resis*—. La conclusión, considerada también doble como la del mito, supone, primero —d1)— dejar aclarada su posición personal respecto a lo

dicho, o sea proclama y a la vez justifica su oficio: mejorar a los ciudadanos y cobrar un precio por su enseñanza. En segundo lugar —d2)— resume toda la tesis; la oposición de Protágoras aparece frente a la de su oponente: es doble y abierta. Doble en el sentido de que la virtud es enseñable —διδακτὸν ἀρετή— y transmisible —οὐδὲν θαυμαστὸν τῶν ἀγαθῶν πατέρων ὑεῖς γίγνεσθαι καὶ τῶν φαυλῶν ἀγαθούς— frente a lo dicho por *O* en 319*e*-320*c*, y abierta, dado que alcanza conclusiones positivas, lo que se materializa en una posibilidad hacia el futuro: ἐν αὐτοῖς εἰσιν ἐλπίδες·νέοι γάρ.

3.2.4. *Relato* 328*d*

La transición a la segunda parte del debate se efectúa a través de un período narrado en *e.d.* en el que se recurre a la ironía. El relato expresa la atención, por parte de Sócrates a que Protágoras continúe su razonamiento. Esta transición no supone un giro o ruptura entre ambas partes del *agón*, sino sólo una breve pausa.

3.3. **Segunda parte del agón I** 328*e*-334*c*

La diferencia formal, en lo que a esquema se refiere, con la primera parte no es muy grande, pues tenemos dos *resis*, del oponente y del protagonista, respectivamente, separadas por un elemento dialogado. Sin embargo, la diferencia está en la duración y significado de estos elementos. La discusión y defensa de las respectivas posturas de ambos personajes no tiene lugar con las intervenciones monologadas, sino que se monta sobre una discusión dialéctica. La primera *resis* constituye, simplemente, una preparación al sistema de preguntas a que va a someter a su contrario, mientras que la segunda servirá para exponer Protágoras su propia defensa. Entre las dos partes del debate no existe un corte perfectamente claro, pues hay una continuidad del contenido, tan sólo formalmente la ironía socrática, sobre si su contrincante acabó el discurso anterior o no, es lo que marca el paso de una fase a otra.

3.3.1. *Resis* 328*e*-329*b*

Pronunciada por el oponente y dirigida a Protágoras aunque dicha, formalmente, a Hipócrates, salvo al final donde con el recurso irónico se accede a la discusión dialogada. La ironía que encontramos al principio

de esta *resis* supone un reproche al método seguido por Protágoras. Este elemento, en su totalidad, prepara la discusión que va a seguir y que constituirá el núcleo de la segunda parte del debate.

3.3.2. *Diálogo asimétrico* 329*c*-333*e*

O/C, núcleo de la segunda parte del *agón*. De entrada, se lanza el segundo tema de la obra: unidad o multiplicidad de la *areté* y que va a ser objeto de discusión, conforme al gusto de Sócrates causando, con ello, incomodidad del protagonista. La posición de ambos contrincantes se expone claramente desde el principio del *d.a.*, el resto de la discusión es rápido, avanzándose mediante ejemplos. El pensamiento del oponente se apoya dialécticamente con la teoría de los contrarios (330*a*). Una de las respuestas de *C* es, por su extensión y contenido, un pequeño discurso, también de carácter ejemplificador, frente a las largas preguntas retóricas que hace Sócrates.

El contenido de este enfrentamiento es, de un lado, el planteamiento que hace *O* del segundo tema (329*c*) y, por otro, la defensa que *C* hace de la unidad compuesta de partes (329*d*) —cf. la inversión de esto, o sea apropiación de esta misma tesis por parte de Sócrates en 353*b*— (cf. 7.3.2), ambas actitudes se cimentan en una serie de ejemplos, que son los que dan forma al diálogo; a pesar de todo, no se llega a una solución satisfactoria para ninguno de los dos personajes. Protágoras está a medio convencer, pero Sócrates tampoco vence, todo queda en *aporía*, ello produce una cierta irritación del personaje central que prepara su próxima respuesta a la que se llega con un breve inciso narrativo con cierto movimiento.

3.3.3. *Relato* 333*e*

Breve transición narrada, con el consabido paso al estilo directo y cambio de $O > N$ para reflejar la incomodidad en que se encuentra el protagonista —τετραχύνθαι—. Quizá esta simple transición merece un comentario. Propiamente no cabría considerarla un elemento independiente, ya que formalmente está inmersa dentro del diálogo asimétrico, pero, a pesar de ello, su función transicional es clara, pues no sólo se expone en forma de relato, sino que señala un movimiento concreto de un actor.

3.3.4. *Resis* 334*a-c*

A cargo de *C*. Este elemento está en estrecha dependencia del diálogo anterior, del que este elemento constituye una última respuesta al sistema de discusión impuesto por su contrincante. Es un pequeño discurso lleno de relativismo, con el que se defiende de las trampas dialécticas del oponente. La demostración es análoga a la que haría Sócrates, esto es, a base de ejemplos. A pesar de la enorme duración del *agón* el problema todavía queda abierto, pero, de momento, el protagonista ha salido airoso de la primera prueba a que ha sido sometido y su *resis* es subrayada con los aplausos del auditorio: ἀνεθορύβησαν.

4. Intermedio 334*c*-338*e*

El espacio entre un debate y otro es bastante amplio, por ello el intermedio ofrece una composición interesante. El *agón* precedente queda definitivamente disuelto, tras un diálogo asimétrico al que suceden cuatro intervenciones en forma de *resis* a cargo de personajes destacados del auditorio. En el momento central del intermedio, el coro se nos presenta claramente escindido en dos facciones que, ante la exhortación de uno de los que han intervenido, vuelve a unificarse permitiendo reanudar la acción, que se encamina, así, al acto segundo. La estructura es la siguiente: $d.a. + d.b. + R + R + R + R + r$.

4.1. **Diálogo asimétrico** 334*c*-335*c*

Entre *O/C*; es el último eslabón del primer acto y funciona como un elemento dramático de transición con el que definitivamente se disuelve el *agón* primero. La táctica del oponente para zafarse de los razonamientos largos de Protágoras es fingir una situación determinada para imponer su método dialéctico, la tensión que con ello se produce queda reflejada en pequeños incisos narrativos. En apariencia, el oponente quiere abandonar el encuentro con su rival, situación que algunos componentes del auditorio van a remediar; mientras éstos exponen sus argumentos en defensa de cada uno de los protagonistas, Sócrates y Protágoras permanecerán mudos durante el resto del intermedio. El movimiento del último inciso narrado: ἀνιστάμην ὡς ἀπιών, permite las sucesivas intervenciones de los auditores destacados.

4.2. **Diálogo breve** 335*d*-336*b*

AD/O; inmediatamente antes de las respectivas *resis* de cada elemento destacado del coro se produce una dilación en forma dialogada, en la que uno de los asistentes trata de retener al oponente, porque sin él la discusión

no podría proseguir. Tenemos, así, un reconocimiento expreso de que Sócrates es un personaje principal, olvidándose por completo a Hipócrates. Sócrates, haciéndose de rogar, trata de que convenzan a su contrincante para que se adapte a su sistema de respuestas breves.

4.3. **Resis** 336*b-d*

A cargo de AD_1; quien se ha destacado del auditorio es Alcibíades, que refuta a Calias, el cual acaba de intervenir en el elemento precedente. Se apoya incondicionalmente a Sócrates y solicita que cada personaje continúe expresando sus puntos de vista.

4.4. **Resis** 336*e*

La intervención de AD_2 es muy breve. Independientemente de su extensión, lo cual no es en realidad significativo, conforma el centro mismo del intermedio. Después de haber intervenido dos miembros del auditorio, representando cada uno las dos tendencias en conflicto, Cristias resume y expresa la postura parcial que han tomado Calias y Alcibíades y sugiere que no se rompa la reunión: μὴ διαλῦσαι τὴν ξυνουσίαν. La pequeña *parénesis* de Critias va dirigida a Pródico e Hipias, personajes secundarios, ya vistos, que van a destacarse ahora por separado para insistir con sus *resis* en la conciliación de los protagonistas y continuar así la reunión.

4.5. **Resis** 337*a-c*

Habla AD_3; Pródico es el tercer auditor destacado que se dirige, en la primera parte de su intervención, a Critias y, en el resto, a los dos protagonistas, por un lado apoya las palabras de Critias y por otro exhorta a la concordia: ἀμφισβητεῖν μέν, ἐρίζειν δὲ μή, lo cual es acogido favorablemente por el auditorio; hecho que obliga a la presencia, en el final de este elemento, de la narración en estilo directo indicando el aplauso general.

4.6. **Resis** 337*c*-338*b*

La intervención de AD_4, Hipias, consuma la conciliación. El actor se dirige al auditorio, en general, y a los dos personajes principales, en particular, proponiendo que todos cedan y que se designe un árbitro.

4.7. **Relato** 338*b-e*

Con cambio de *O* en *N*. La última fase del intermedio es una larga narración que sustituye a una *resis* del oponente y cuyo contenido se refiere en estilo directo. Se lleva a cabo una refutación de la idea del arbitraje, lanzada en la *resis* precedente por Hipias. El tono de la narración es opuesto al que se veía en 4.1 entrando en juego elementos típicos de la transición de unidades como son la ironía y la adulación hacia el protagonista, se propone, como solución intermedia a la tesis de Hipias, que sea todo el auditorio quien presida y arbitre la discusión. La propuesta es aceptada. La última parte de esta unidad (338*e* principio) alude al asentimiento del coro, con lo que se logra la unificación del mismo, rota al principio de toda la unidad, y se puede así continuar.

ACTO II 338*e*-360*e*

5. PROAGÓN II 338*e*-347*a*

La segunda parte del *Protágoras* comienza con un ejercicio dialéctico, en apariencia independiente de la temática anterior, de una extensión considerable y organizado en torno al comentario de un texto poético, en el que se manifiestan las diferencias interpretativas de los dos personajes en litigio. Presenta este conjunto una estructura simétrica en lo que se refiere a la repartición de sus elementos, pero no así en cuanto a la duración de los mismos. Consta de dos partes, entre las que hay un pequeño relato con intervención del auditorio. El esquema es el siguiente: a) *R.* + *d.e.* + *R.* inciso con relato en *e.d.* b) *R.* + *d.a.* + *R.*

5.1. **Primera parte del proagón II** 338*e*-339*d*

En la que se va a seguir el método impuesto por el oponente en el acto anterior. La solución provisional a la que se va a llegar es positiva.

5.1.1. *Resis* 338*e*-339*b*

Del personaje central; la duración es bastante breve, su función es, nada más, la de enunciar un tercer tema: τί ἐστι τὸ ἀγαθόν; en realidad es una variación sobre lo tratado acerca de la *areté* en la discusión anterior (339*a*). La conversación se apoya en el comentario de un texto de Simónides.

5.1.2. *Diálogo estíquico* 339*b*-339*c*

Entre *O*/*C*; forma el núcleo de la discusión. Sócrates interpreta de manera tergiversada el texto que propuso, con lo que se manifiesta la total oposición al personaje central. El oponente finge, a sabiendas, su posición, lo que está expresado en un aparte con momentánea vuelta al estilo directo de la narración: καὶ ἅμα μέντοι ἐφοβούμην μή τί λέγοι.

5.1.3. *Resis* 339*d*

También del personaje central y de una duración similar a la que acabamos de ver en boca del mismo personaje. Se demuestra la correcta interpretación del sofista del texto de Simónides, con lo que queda desmontada la falsa argumentación del oponente, esto mueve al coro a su favor, lo cual es objeto del relato siguiente.

5.2. **Transición** 339*e*

Constituida por un relato a cargo del narrador, en estilo directo. Es la transición a la segunda fase del *proagón* y se indican movimientos escénicos que subrayan las intervenciones precedentes, formalmente expresados por θόρυβον y ἔπαινον. La solución de la primera parte es, por el momento, una victoria parcial del personaje central. Una expresión como πύκτου πλεγεὶς y otros términos sumamente expresivos del relato aluden a la situación del oponente. A la vez se prepara la segunda fase, que no aportará solución alguna y está anticipada por medio de la maniobra relatada aquí por Sócrates: apelar al apoyo de Pródico, uno de los componentes del auditorio, solución meramente ocasional para salir del apuro.

5.3. **Segunda parte del proagón II** 340*a*-347*a*

La marcha general del diálogo sufre un retraso considerable para salir de la apurada situación en que se encuentra el oponente. La estructura es idéntica a la de la primera parte, consta de planteamiento, núcleo y final, en este caso sin solución concreta para el tema lanzado por Protágoras, a lo único que se va a llegar es a la afirmación personal del oponente con lo que se equilibra, así, la tensión dramática frente al contenido del *proagón* primero (cf. 316*c* ss.).

5.3.1. *Resis* 340*a*-340*b*

A cargo de *O* y dirigida a un componente del auditorio, Pródico, que en el elemento siguiente intervendrá como interlocutor del oponente y cuya aparición ha sido preparada, previamente, en el relato de transición. Se trata de una *resis* pequeña, de mero pretexto para justificar la postura adoptada hasta el momento presente en la interpretación del fragmento poético de Simónides. Quedan aquí planteados los términos de la discusión dialéctica que sigue a continuación: la distinción léxica entre βούλεσθαι opuesto a ἐπιθυμεῖν. Se trata, en suma, de un planteamiento de tipo protréptico.

5.3.2. *Diálogo asimétrico* 340*b*-341*e*

El núcleo de la segunda fase de este *proagón* está formado por las distinciones dialécticas entre γένεσθαι/εἶναι discutidas entre *O*/*IO*/*C*. El personaje que, destacado del auditorio, va a ser el eventual interlocutor del oponente, al que este mismo seleccionó, es un simple apoyo de sus palabras frente a las cuales reacciona *C*, que interviene a partir de 340*e*. El oponente evita una confrontación directa con el personaje central. Sócrates, que al final del acto I había insistido para que Protágoras se adaptara a su tipo de examen dialogado, inicia una serie de distinciones entre palabras, que el personaje central no puede aceptar. La contradicción del oponente llega al máximo en 341*d* en donde no vacila en dar la razón a Protágoras, tras haber sostenido lo contrario. La marcha general de la obra se detiene, e, incluso, retrocede, pues *C* declina la invitación que se le hace para que siga hablando, postura que, de inmediato, es aceptada por el auditorio en general, y por Hipias y Pródico en particular. Esto se expresa, como es habitual, con un brevísimo inciso en estilo directo.

5.3.3. *Resis* 342*a*-347*a*

A cargo del oponente. La duración es bastante dilatada. En el contrincante de Protágoras se ha operado un cambio de método, frente a lo mantenido en etapas anteriores. A este respecto, hay que hacer notar que la *resis* que cierra la primera parte de este *proagón*, estaba a cargo del protagonista, mientras que ahora, por renuncia de aquél, quien tiene que definir su postura es el contrincante.

El contenido de esta intervención viene a responder al tema de que el error no se comete a sabiendas —οὐδεὶς ἑκὼν ἐξαμαρτάνει— ya visto en

el *proagón* I (316*c*-317*c*), en aquella ocasión el protagonista hacía su presentación en una *resis*, ahora, la larga tirada de Sócrates es una respuesta irónica a lo expuesto por Protágoras en aquella parte. Se produce, pues, la justificación pública que el oponente hace de su profesión: la filosofía, pero es una autoafirmación forzada, falsa y, en gran medida, absurda, pues sólo y esto de manera ocasional, pretende a partir de esa justificación explicar el χαλεπὸν ἐσθλὸν ἔμμεναι de Pítaco, mencionado en el fragmento de Simónides y que ha sido pretexto de todo el *proagón* segundo. A pesar de la longitud de los razonamientos, no se aporta ninguna solución satisfactoria, al revés de lo que ocurría con la *resis* equivalente de *C* al final de la primera fase de este *proagón*. El balance, en suma, es negativo, se avanza poco, puede hablarse, en todo caso, de un cierto triunfo moral de Protágoras, ya que es coherente consigo mismo y con su método. Al final del *proagón* no hay corte escénico expreso, es decir, no se utiliza el relato, sino que se accede a la unidad siguiente, un intermedio previo al *agón* II, de manera directa.

6. Intermedio 347*a*-348*c*

Unidad transitoria entre el *proagón* segundo y el *agón* correspondiente; como se ha visto, el acceso a la presente fase es directo. La estructura que ofrece es muy clara, consta de tres elementos: *d.b.* + *R* + *d.b.*; el último elemento dialogado se funde con un relato de transición al debate. Cada uno de estos elementos responde a las siguientes fases: relajación, o mejor dicho, disolución del contenido de la unidad precedente, prótrepsis preparatoria del *agón* y transición del mismo; esta última fase presenta una disposición original, a base de fundir elementos formales diferentes. Una característica general del intermedio es la intervención de auditores destacados en los elementos dialogados.

6.1. **Diálogo breve** 347*a*-*b*

De carácter simple y unitario con la intervención de AD_1-AD_2. El primero de ellos, Hipias, se dirige al oponente mientras que AD_2, Alcibíades, lo hace interpelando a Hipias. El propósito del primer auditor es continuar la temática del *proagón* segundo, pues incluso intenta explicar su propio *logos* sobre el debatido fragmento, sin embargo, el relajamiento de la acción corre a cargo del segundo actor, que propone no romper el compromiso establecido anteriormente entre los dos protagonistas para discutir dialogadamente entre sí.

6.2. **Resis** 347*c*-348*b*

De carácter protréptico a cargo del oponente con lo que lleva la discusión a un terreno favorable para él. Se produce una vuelta al segundo tema del *agón* primero (cf. 329*c*-333*e*) sobre las partes de la virtud, unidad o multiplicidad de la misma. Sócrates pide a su contrincante que abandone el método seguido hasta este punto de la obra, el comentario de un texto poético; esto supone un ataque indirecto a Protágoras al apoyarse para esta decisión en palabras de otros personajes. A partir de esta intervención monologada queda abierto el camino al *agón* segundo, pero no se llega definitivamente a él hasta después de un corto relato descriptivo de la indiferencia de *C*.

6.3. **Diálogo breve + relato** 348*b*-*c*

Este elemento presenta una serie de características muy particulares, objetivamente intervienen AD_2-AD_3 y además el coro. La acción es simultánea al final de la *resis* de Sócrates y alude su contenido a la actitud adoptada por Protágoras ante la exhortación de Sócrates. La originalidad consiste en la fusión de relato en estilo directo y de conversación en estilo indirecto propio de la acción que se está refiriendo. Las palabras de AD_2, Alcibíades, van dirigidas a un miembro del auditorio, Calias y al que designamos como AD_3, aunque formalmente no se le haga hablar, pues es el relato el que indica que conversa con Alcibíades. Calias, junto con el resto del coro, parece apoyar a Sócrates y oponerse, de manera transitoria, a la reserva de Protágoras. Como es habitual en las transiciones a unidades mayores, se recurre a la narración, aquí fundida directamente con la intervención de un personaje concreto. En este punto podríamos haber encontrado una intervención dialogada del tipo que llamamos breve por paralelismo con lo visto en 6.1 y de la cual sólo se mantiene, como tal, el parlamento correspondiente a AD_2, mientras que el del auditor tercero se nos señala por la narración, ya que a la vez que él interviene el coro, y las intervenciones de éste siempre que se expresan con relato.

El apoyo ofrecido por el auditorio más que dirigido al oponente, apunta a Alcibíades y, en general, tiende a indicar el acuerdo colectivo para que prosiga la confrontación entre los dos personajes protagonistas.

7. Agón II 348*c*-35*e*

La segunda confrontación entre las dos figuras centrales de la obra ocupa una extensión considerable y ofrece una estructuración en gran parte distinta del primer *agón*. No se plantea aquí ningún tema nuevo, sino que

se recogen los ya expuestos en el certamen del primer acto y se les lleva a unas conclusiones, ya vistas y planteadas en el *agón* anterior (cf. 3). Comprende este conjunto dos partes claramente diferenciadas, tanto por el sistema de examen impuesto por el oponente, como por los contenidos expresados en una y otra. La organización viene a coincidir, en este punto, con la del *agón* ya examinado: un planteamiento y dos partes, sin embargo, la última de ellas es de mayor complejidad, pues pueden apreciarse en ella dos fases distintas correspondientes a un tipo de examen para llegar a la conclusión de los temas en juego. El esquema puede establecerse así:

a) Planteamiento, de tipo unitario: *R.*
b) Núcleo, primera parte de la discusión, a base de *d.e.* + *R.* + *d.a.*
c) Segunda etapa, a modo de conclusión, con las siguientes fases:

1. Formada por *R.* + *d.a.* + *R.* + *d.a.*
2. Formada por *R.* + *d.a.* + *R.* + *d.a.*

7.1. **Planteamiento** 348*c*-349*c*

Antes de iniciarse plenamente el debate encontramos una *resis* a cargo del oponente con función protréptica para plantear la discusión que va a seguir inmediatamente. Se trata de una exhortación desviada, o mejor desgajada de la ya vista en el intermedio (cf. 6.2), es decir, la *resis* socrática de 347*c*-348*b*. Por otra parte, se enlaza aquí con el segundo tema del diálogo enunciado en el *agón* primero, diálogo asimétrico entre *O/C* 329*c*-333*a* (cf. 3.3.2), sobre la unidad o multiplicidad de la virtud, el cual va a quedar cerrado en el último debate de la obra. El aspecto transicional de la *resis* que nos ocupa es claro por la recurrencia al elemento irónico para inducir al personaje central a que entre en el *agón* de persuasión, se habla, expresamente de un deseo de διαλέγεσθαι y, en efecto, el intercambio de opiniones se hará, fundamentalmente, en este segundo *agón*, a base de elementos dialógicos.

7.2. **Primera parte del agón II** 349*d*-351*e*

Tras las palabras introductorias de Sócrates en el planteamiento precedente, donde se explicaban las condiciones y método a seguir para la discusión de los problemas pendientes, se accede directamente al *agón*, de un modo idéntico al visto en 319*a* ss. (cf. 3.2), sin interrupción alguna de tipo narrativo. A este respecto, hay que hacer notar que los distintos elementos que componen este conjunto están, también, ligados de manera directa.

7.2.1. *Diálogo estíquico* 349*d*-350*c*

Entre *C/O*. Inicialmente Protágoras, en una intervención bastante más larga que las que vienen a continuación y como en una especie de prolongación de la *resis* del oponente, reconoce la unidad general de las cuatro virtudes, pero con ciertas salvedades como es el caso de la ἀνδρεία. Precisamente, a partir de este punto, se hace manifiesta la oposición de Sócrates, que hace ver la existencia de esa virtud en diversas profesiones, lo cual lleva al oponente a identificar θαρραλέοι con ἀνδρεῖοι, haciendo equiparable el saber con el valor, (σοφία equivalente a ἀνδρεία). Protágoras protesta contra estos razonamientos y actúa, como su contrincante, a través de símiles. El último parlamento de Sócrates tiene la misma duración que el de Protágoras, al comienzo de la conversación, quedando así equilibrada la longitud de las intervenciones. Este elemento concluye con un interrogatorio de Sócrates que permite pasar, de forma inmediata, al elemento siguiente.

7.2.2. *Resis* 350*c*-351*b*

El personaje central apoya aquí su tesis planteada en el diálogo precedente tras hacer una crítica del razonamiento apuntado por su oponente, rebatiéndole las injustificadas equiparaciones que establecía entre unas virtudes y otras. Se concluye dejando bien sentada la distinción entre θάρσος y ἀνδρεία.

7.2.3. *Diálogo asimétrico* 351*b-e*

Entre *O/C*. Este elemento dialogado me inclino a considerarlo asimétrico porque, a pesar de la brevedad general de las distintas intervenciones, su núcleo está constituido por dos largos períodos contrapuestos. En cuanto a su significación, encontramos una vuelta, por parte del oponente, al tema del *d.e.* de 349*d* ss. (cf. 7.2.1), pero con la inclusión de un nuevo ingrediente: el εὖ ζῆν Sócrates se propone llegar mediante una investigación (σκέψις) a identificar lo ἡδύ con lo ἀγαθόν; esto, que se sienta como premisa (351 3), y que Protágoras sólo admite en parte después de justificarse, es un primer paso para el triunfo del Oponente.

Esta nueva investigación propuesta por Sócrates forma la segunda parte del *agón*, la cual queda abierta a partir de este elemento dialógico.

7.3. **Segunda parte del agón II** 352*a*-358*e*

Como decía anteriormente, esta segunda etapa del debate entre las dos figuras principales de la obra se desglosa en dos fases suficientemente claras. El examen a que Sócrates desea someter la virtud va a realizarse con la ayuda de los típicos recursos de desviación ocasional del tema objeto de discusión, para ejemplificar y así con este apoyo poder reemprender nuevamente el hilo de la discusión, con lo cual ofrece a su contrincante únicamente la posibilidad de afirmar o negar las respuestas que él ya da de manera expresa. La discusión de la σκέψις va a arrancar de la recién establecida igualdad entre ἡδύ y ἀγαθόν, introduciéndose en la primera fase un sesgo que retarda la victoria del Oponente y las conclusiones finales; el triunfo se apunta ya al final de la primera fase, pero no se consumará y reafirmará hasta la segunda. La distinción de estas dos etapas responde, tanto a los elementos formales que las constituyen, como al contenido en ellas expresado. En primer lugar, la estructura es simétrica (cf. 7) a base de la alternancia de elementos monologados con otros dialógicos (*R* + *d.a.* + *R* + *d.a.*), la separación no se marca de manera expresa con recursos como el relato o la intervención del coro, al contrario, ambos períodos están yuxtapuestos diferenciándose por el retraso que se impone a la resolución de los temas discutidos entre la primera *resis* y el segundo diálogo asimétrico. Otro aspecto de interés para la marcha del contenido es el hecho de que la discusión está completamente en manos del oponente, pues es él quien pronuncia todas las intervenciones monologadas.

Primera fase de la investigación 352*a*-354*e*

7.3.1. *Resis* 352*a-c*

A cargo de Sócrates, éste sin apartarse de la identidad establecida entre «bien» y «placer» 351*b* (cf. 7.2.3) quiere partir ahora del concepto de ἐπιστήμη, obligando a Protágoras a que se defina sobre él, bien sea considerando la ἐπιστήμη como algo secundario, bien como la mayor de las potencias del hombre. La función de esta *resis* es una retardación para poder llegar a las conclusiones definitivas. Realmente esta táctica que ahora toma Sócrates resulta, en cierto modo, ociosa porque el personaje central mantiene respecto a la ciencia una opinión similar a la de su rival[38], hecho que se verá

[38] Cf. la autodefinición de Protágoras dada al principio de la obra, en 316*c* ss, vista en 2.2.

nuevamente reafirmado en la conversación siguiente, no obstante las intenciones del oponente no empezarán a triunfar hasta 354*e*, al final de la primera fase.

7.3.2. *Diálogo asimétrico* 352*d*-353*b*

C/O. Ambos personajes llegan a un acuerdo de base que va a permitir, más adelante, que prevalezca la tesis del oponente. Como era de esperar, la ecuación ἐπιστήμη = σοφία, propuesta por Sócrates, es aceptada por Protágoras, pues él es el primero en reconocer este binomio como la mayor potencia del hombre. Sócrates, suponiendo las opiniones de otros, reduce la oposición «bien»/«mal» a un conjunto de mayor o menor placer. El método dialéctico del oponente servirá para aclarar la relación entre la ἀνδρεία y las otras partes de la virtud, con lo que, paradójicamente, se alcanza en este punto una inversión de lo que encontrábamos en 329*d*, diálogo asimétrico de la segunda parte del *agón* I[39], donde quien defendía la unidad como un conjunto compuesto de partes era, precisamente, Protágoras. Es decir, que *O* (Sócrates) ocupa ahora la posición de *C* (Protágoras). Una vez llegados a esta identidad de puntos de vista y tras algunas cortesías, no exentas de ironía por parte de Sócrates, sobre si conviene o no cambiar una vez más de sistema de examen, se impone seguir tal y como se había empezado; podemos así considerar finalizado el excurso con que se había iniciado esta primera fase —πέραινε ὥσπερ ἦρξω— que dice Protágoras.

7.3.3. *Resis* 353*c-e*

La intervención del oponente aquí, aun siendo una *resis*, simula un diálogo con unos interlocutores hipotéticos, táctica ésta que Sócrates adopta para hablar, no sólo por sí mismo, sino también para suponer opiniones idénticas a las suyas en el personaje a quien va dirigida la alocución (a Protágoras), lo cual va a lograr su objetivo en el elemento siguiente. A pesar de la brevedad de la *resis* se plantean en ella los términos que, aceptados por Protágoras, permitirán el triunfo de su oponente. El acceso al diálogo subsiguiente es directo y se realiza por medio de una pregunta clave sobre si el valor negativo del placer proviene de la satisfacción que produce o de sus consecuencias negativas, la respuesta, que el oponente sugiere en su

[39] Cf. lo visto en 3.3.2.

fingido interlocutor, sostiene que es por eso último, y, efectivamente, en tal línea estará el asentimiento del protagonista.

7.3.4. *Diálogo asimétrico* 353*e*-354*e*

Conclusión de la primera fase del presente debate. La conversación entre *C/O*, como era de esperar por el rígido planteamiento anterior al que recurrió el oponente, muestra al personaje central limitándose a dar brevísimas respuestas de asentimiento que formalmente llegan incluso a figurar en estilo directo, dando una apariencia narrativa; determinadas intervenciones de Protágoras se limitan a un simple συνεδόκει o συνέφη. Se establece así que el placer es un bien y el dolor un mal (ἡδονή = ἀγαθόν, λύπη = = κακόν), pero con la distinción de que el placer será un mal cuando conduzca al dolor y viceversa.

En cuanto a los recursos formales usados por el autor para disolver la acción al final de esta fase del encuentro, se aprecia una fusión del estilo indirecto, en el que se desarrolla el grueso de la acción, y del estilo directo, propio de las partes descriptivas de la obra, dirigidas al interlocutor inicial, ajeno al desarrollo de la pieza y al cual se refieren unos acontecimientos pasados. Con esta utilización de los dos tipos de estilo se evita el empleo del relato como elemento de disolución de un período y a la vez de transición a otra unidad.

Segunda fase de la investigación 355*a*-357*b*

7.3.5. *Resis* 355*a*-356*c*

La segunda fase se centra en la exposición del triunfo de Sócrates, ya apuntado al final del conjunto visto. No tenemos ningún rasgo formal específico entre ambas partes del *agón*, aunque, conforme a lo dicho, sí podemos considerar un inicio de ello la progresiva sustitución de las respuestas del personaje central en boca del oponente en los momentos de exigirse respuestas afirmativas. La distinción en fases responde, en realidad, al contenido: la felicidad y el bien quedan reducidos a un saber elegir bien el placer, o sea que en último término ello depende de un acto de conocimiento (ἐπιστήμη), tesis de esta segunda parte, y la identificación *placer = bien, pesar = mal* en la parte primero.

Un monólogo de Sócrates inicia este período, tras haber acordado el terreno que corresponde al bien y el mal, al placer y al dolor, se replantea la cuestión: ἀλλ' ἔτι καὶ νῦν ἀναθέσθαι ἔξεστιν.

El sistema que sigue el oponente es, nuevamente, la simulación de un diálogo con un interlocutor imaginario, de forma que el contenido, problemas de la elección correcta del placer, queda convertido en objeto del conocimiento y en una cuestión de cantidad, se generaliza, afectando tanto a Protágoras como a todos los asistentes; así, entonces, el final de la exposición es una pregunta retórica en la que el oponente busca el asentimiento general, el acuerdo a sus palabras se cumple, apareciendo, por tanto, una indicación momentánea del narrador para describir el movimiento afirmativo de *C* y el auditorio: συνεδόκει καὶ ἐκεῖνοι.

7.3.6. *Diálogo asimétrico* 356*c*-357*b*

Entre *O/C*. No se aportan en este elemento nuevos datos, sino que, simplemente, se apoya la exposición hecha en la *resis*, las respuestas son meros asentimientos del personaje central. Las palabras no se dirigen tanto a Protágoras cuanto a los hombres en general, lo que, evidentemente, simboliza al auditorio, las afirmaciones que él debería hacer, son las que pronuncia Protágoras. Tras este diálogo, prácticamente sin contrincante, se accede a la conclusión definitiva del *agón*.

7.3.7. *Resis* 357*c*-358*e*

El oponente pasa a reafirmar su triunfo, reconocido de manera implícita por las contestaciones afirmativas de Protágoras en nombre del coro; no se arguyen ahora ejemplos, como en otras *resis* de apoyo, sino que se va a hacer el resumen de los conceptos ya aclarados y aprobados previamente; de este modo consigue Sócrates mantener de manera definitiva que la *areté* es única y que, además, tiene categoría de ἐπιστήμη, o sea, que es enseñable, justamente lo que negó en un principio a Protágoras.

7.3.8. *Diálogo asimétrico* 358*a-e*

La discusión del *agón* reviste forma dialogada con la intervención de los elementos destacados del auditorio en ocasiones anteriores; el esquema de la conversación es $O/C/AD_3/AD_4$; los interlocutores señalados son, respectivamente, Pródico e Hipias. Independientemente del triunfo demostrado en la *resis* anterior, el oponente solicita de los mismos interlocutores que actuaron al comienzo del acto II, que expresen sus objeciones a los argumentos

por él aducidos; para las respuestas, por supuesto siempre afirmativas, se recurre una vez más a la narración, siendo en ella donde figuran las contestaciones de los personajes secundarios, así, por ejemplo: συνεδόκει πᾶσιν, Πρόδικος συνωμολόγησε, καὶ οἱ ἄλλοι, etc. A pesar de que las preguntas, formalmente, vayan dirigidas a estos personajes, en realidad, su verdadero destinatario es Protágoras. La conclusión que ahora se acepta, de modo general, es la de que el mal no se quiere voluntariamente, tema que continuamente ha estado presente desde el *Proagón* I, *resis* 316*c*-317*c* (cf. 2.2) y que también aparece en el *Proagón* II, *resis* 342*a*-347*a* (cf. 5.3.3).

8. Conclusión del acto II 359*a*-360*e*

La segunda fase del último debate supuso el precario triunfo del oponente que con su sagacidad dialéctica prácticamente obligó al coro a reconocerle como vencedor; esto va a verse apoyado por una conclusión particular, previa a la conclusión general de la obra. Esta unidad, de estructura muy sencilla, constituída por una pequeña *resis* y un elemento dialogado de apoyo, es realmente una recapitulación de todo el contenido del *agón;* para ello se monta de nuevo la demostración de la victoria socrática, conseguida, como vimos, mediante la inversión de papeles, esto es, la defensa, con un método diferente, de las mismas premisas que en un principio combatía al personaje central. Con vistas al desenlace de la acción encontraremos que a pesar de haber convencido el oponente al final del elemento dialogado, todavía surgirán dificultades que van a obviarse dando, pura y simplemente, la razón al personaje central y optando éste por permanecer en silencio.

8.1. **Resis** 359*a-b*

El oponente describe en su intervención monologada la postura mantenida por su contrincante en la discusión dialéctica del *agón* II, 349*d*-350*c* (cf. 7.2.1), con lo que sólo se pretende aclarar, de forma definitiva, la situación de Protágoras, que de hecho ya lo está, pero que, tal y como se planteó el desenlace del último certamen, Sócrates trataba más bien de ganarse a los miembros del coro que al mismo personaje central. La *resis*, pues, no tiene otra función que la de revalidar los objetivos alcanzados y preparar su reafirmación, que, como se ha visto, se hace mediante el diálogo. La transición al elemento siguiente se efectúa con un breve inciso narrativo en estilo directo con la eventual conversación de $O > N$.

8.2. **Diálogo estíquico** 359*c*-360*e*

Entre O/C. Con esta conversación queda cerrado definitivamente el segundo acto y a la vez se hace la demostración de lo planteado en la *resis* precedente. La situación general de la obra queda ya en este momento completamente cambiada, los papeles representados por cada uno de los contendientes quedan en posición inversa a la inicial; ahora es el oponente el que llega a adoptar lo que arduamente ha tratado de demostrar el personaje central; así, Sócrates sostiene ya que la virtud es unitaria y enseñable, en contra de lo que afirmó al principio, y que motivó, precisamente, la confrontación. El protagonista, que ha sido derrotado, se resiste, aún, a aceptar ciertas argumentaciones de su oponente, ya que podría echar por tierra lo mantenido a lo largo de la discusión. Protágoras opta por guardar silencio —ἐσίγα— y quedar bastante molesto, pues ha tenido que reconocer el triunfo de Sócrates —φιλονικεῖν μοι δοκεῖς—.

9. Conclusión general 360*e final*-362

El silencio del personaje vencido marca el final del contenido ideológico de la obra, así como el triunfo del oponente. En esta última unidad general se lleva a cabo una breve recapitulación de la masa de contenido expuesta en dos pequeñas *resis* contrapuestas pronunciadas por cada uno de los protagonistas. Los temas tratados carecen, en realidad de trascendencia, son meros pretextos que cortésmente dejan para más adelante, posibles nuevas controversias. Tras la despedida y agradecimientos mutuos, el éxodo cierra definitivamente la obra.

9.1. **Resis** 360*e*-361*d*

A cargo de O, quien hace un breve resumen de lo que se ha pretendido con la conversación: establecimiento de los términos en que se mueve el concepto de virtud. La ironía está presente en todo este elemento, pues, independientemente de haber logrado el filósofo lo que se proponía, se ha llegado a una situación paradójica: demostrar el oponente que la virtud puede enseñarse, mientras que el profesional de la educación parece contradecirse. Realmente ambos llevan razón, en parte, y es, más bien, Sócrates quien ha variado de criterios para llevar a la demostración a su terreno. El vencedor alude al mito con el que el personaje central inició su presentación —*resis* 320*c* ss.— (cf. 3.2.3) tratando, en el colmo de su ironía, de equipararse

con lo que parecía ser el personaje central al principio de la discusión. Por último, se invita a continuar teorizando sobre el tema, pero ya sin solución.

9.2. **Resis** 361*d-e*

El personaje central responde con análoga ironía a su molesto contrincante alabándole su método y empeño; en un tono igualmente de circunstancias propone seguir la discusión en otro momento para aclarar mejor los conceptos que en absoluto le satisfacen.

10. ÉXODO 362

Por parte del oponente, unas breves palabras fundidas con el relato ponen fin a la obra. La parte en estilo indirecto, engloba una simple presentación de excusas del vencedor en el mismo sentido que las palabras del personaje central; también se agradece a Calias el haberle retenido en la reunión para poder discutir hasta el final.

La última fase, una simple línea, ya en estilo directo con vuelta definitiva de $O > N$, marca la salida de la escena y la disolución de la pieza: ταῦτ'εἰπόντες καὶ ἀκούσαντες ἀπῆμεν, términos idénticos a los que se utilizaban en el preámbulo (309*a* ss., cf. 1.1) para designar la confrontación dialéctica de ambos protagonistas (310*a*).

CONSIDERACIÓN GLOBAL DEL «PROTÁGORAS»

El procedimiento base de expresión es dar a conocer unos hechos acaecidos hace cierto tiempo, por lo cual se recurrirá a los dos planos de representación, uno no dramático y otro dramático. El primero servirá como marco para centrar lo que va a ser la acción propiamente dicha y el segundo para desarrollar ésta. Los planteamientos de contenidos mínimos en este diálogo son dejar constancia del equivocado procedimiento sofista de cara a su función primordial: la formación de la juventud. Por otra parte, y en conexión con ésto, se trata de hacer ver que sólo la filosofía puede realizar tal propósito. La manera de desarrollar este tema de fondo es la siguiente: hacer intervenir un elemento que sirva de instrumento para poner en contacto ambas esferas que luego entrarán en conflicto: Filosofía/Sofística. El prólogo requiere, así, un tratamiento especial. En efecto, esta fase del *Protágoras*

se organiza como una escena previa donde se exponen con cierta detención las relaciones Sócrates-Hipócrates, así como las motivaciones de Hipócrates, instrumento para plantear los problemas que derivan del contacto con la sofística; no se llega a ninguna solución, sino que se lanzan los interrogantes necesarios para impulsar la acción. Los elementos ambientales tejidos en torno a esta escena coadyuvan a los propósitos del autor sobre la presentación del marco definitivo de los hechos. Tras esta primera etapa, dividida formalmente en dos períodos: uno, en estilo directo en que Sócrates, en funciones de narrador, habla sobre la presencia en Atenas de Protágoras; y otro segundo en que Sócrates relata al amigo su conversación con Hipócrates. La siguiente escena con la ambientación a que antes se aludía se organiza como una *párodos* y, expresamente, se alude al «coro» de admiradores de Protágoras, cuyos elementos más señalados se presentan: Pródico e Hipias. Tras un primer contacto con la figura de Protágoras, en donde aún se mantiene en juego el personaje secundario de Hipócrates —*proagón*—, queda hecha la presentación real de los dos personajes significativos. El primer enfrentamiento se inicia con el tema de la ἀρετή. El *agón* queda abierto con dos intervenciones largas —*resis*— enfrentadas; de un lado, el oponente de Protágoras lanza su duda capciosa de que la virtud sea enseñable y transmisible. La respuesta es una larga argumentación de Protágoras basada en el mito de Epimeteo. Obsérvese la doble función del mito: dar un cuerpo unitario al tema del fundamento de la educación, con vistas a la política, y, paralelamente, el autor consigue así una caracterización escénica de cómo actúa realmente un sofista. La discusión va progresando, sin romperse la unidad agonal, a base del mismo esquema: *resis* frente a *resis*, sólo que con discusión dialogada entre ellas para contrastar y matizar ambas posiciones. El *agón* no conduce a conclusión positiva alguna, pues Sócrates ha puesto en difícil posición a Protágoras al argumentar a favor de que la virtud no se puede enseñar. Ello motiva la intervención del coro a favor de la continuación del diálogo. Así, el relato en estilo directo vuelve a cobrar importancia y se destacan, además, las opiniones de algunos de los presentes. El segundo *agón*, previa apertura con *proagón* a base de un recurso dilatorio donde se trata de interpretar un pasaje poético, se inicia sin necesidad de plantear nuevos temas. Se recogen los expuestos en el primer acto invirtiéndose paulatinamente las posiciones a través de los largos ejercicios dialécticos con acoso del oponente (predominio del *d.a.*). El papel de la *resis* queda reducido. Sócrates, en sus complejos interrogatorios, va arrancando de Protágoras lo contrario de lo que afirmó en un principio. El coro interviene dando la razón al nuevo vencedor que sostiene ahora que la virutud sí puede enseñarse, pero con criterios y fines distintos a los que mantuvo su contrincante. La conclusión monologada, con dos *resis*, consolida la postura de Sócrates que resume

lo que ha pretendido con la conversación que ha tenido lugar. Finalmente, el *éxodo* cierra la obra, Sócrates sale de casa de Calias seguido por Hipócrates, todo ello expresado con una vuelta definitiva al estilo directo.

El esquema general puede sintetizarse así prólogo-*párodos*-*agón* sin solución-actuación del coro-*agón* con decisión del coro-conclusión-*éxodo*. En definitiva, una transposición de un esquema teatral, ya que encuentros de este tipo se dieron realmente entre Sócrates y los sofistas. Al igual que un autor dramático podía transponer en forma agonal un enfrentamiento judicial, como, por ejemplo, en las *Euménides*. El triunfo de Sócrates ha sido el resultado de un proceso de ir desvelando paso a paso el ocultamiento de sus verdaderas intenciones, con lo que acaba suplantando al protagonista y pasa de oponente que discute unas tesis a ser él mismo quien las defienda, pero con criterios diferentes. Algo análogo, en fin, a lo que se ve en tantos héroes de comedia. Paralelamente, el tema objeto de la obra está sometido a procedimiento similar, pues no está enunciado abiertamente. En la conversación inicial con Hipócrates se apunta tímidamente a si la virtud se podrá enseñar o no, después gradualmente, en los dos enfrentamientos se llegará a la paradoja de que sí lo es, pero a cambio de que se reconozca que es unitaria y que no tiene partes ni se ve sometida a procesos de perfección, porque es absoluta. Ante esto sólo cabe el silencio del antiguo personaje central-héroe derrotado.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL «FEDÓN»

Personajes

El diálogo *Fedón* se inscribe dentro de los escritos platónicos en estilo indirecto, por lo que los personajes que en él aparecen dependen de los dos niveles de representación: la directa, fuera del tiempo de la acción dramática, y la indirecta, momento en que se sitúan los hechos. Dentro del primer nivel, en estilo directo, encontramos a los personajes Fedón y Equécrates. El primero de ellos narrador del contenido de la pieza y que tomó parte activa en los acontecimientos referidos, Equécrates, es el instrumento para motivar la referencia de esos hechos. En el segundo nivel de expresión, el realizado en estilo indirecto, tenemos al jefe de coro: Sócrates, personaje central y protagonista de la pieza. Su caracterización como jefe del conjunto de personajes que entran en la prisión, lugar de la acción, es patente desde el primer momento, tanto en el preámbulo, cuando se resumen los acontecimientos, como en la *párodos* del grupo de parientes y amigos en busca del maestro. Dentro del auditorio o coro tenemos una relación nominal de prácticamente todos los asistentes, pero los que se destacan con verdadero valor dramático son: Simias y Cebes, auténticos corifeos que van a llevar el peso de la conversación con Sócrates. Estas dos figuras, inicialmente simples interlocutores, pronto van a manifestar su oposición y reservas al discurso de acogida de Sócrates, por lo que a partir de ese momento se les puede considerar oponentes del protagonista. Del conjunto de discípulos se destacan también Critón y otro innominado. Anotemos también la intervención de un personaje secundario: portero de la prisión y servidor de los Once.

La distribución de los símbolos para personajes, siguiendo las siglas utilizadas en nuestros análisis, es la siguiente:

N = Fedón, IN = Equécrates, C = Sócrates, IC_1 = Simias, a poco de comenzar la acción pasa a funcionar como O_1, IC_2 = Cebes, que igualmente se convertirá en O_2, AD = Critón, Fedón y otro miembro anónimo del auditorio, PS = carcelero servidor de la prisión y verdugo.

Escenario

El lugar de la narración de Fedón a su interlocutor es Fliunte, pero la acción referida en estilo indirecto sucede en Atenas, en la prisión.

Tema

A partir del tema de circunstancias utilizado en los primeros momentos para romper el hielo: el placer experimentado al ser liberado de la cadena y el rodeo sobre su dedicación postrera a la poesía, se saca la línea temática definitiva: postura ante la muerte de quien ha dedicado su vida a la filosofía. El tema básico, como es frecuente en Platón, va a tener una gradación en su tratamiento, desde una visión optimista y esperanzada en la exposición inicial, previa al verdadero debate, hasta los sucesivos esfuerzos por salvar Sócrates sus argumentaciones ante las dudas de los elementos más destacados de su grupo de seguidores. Aquí está precisamente el dramatismo del *Fedón*, en la buena disposición de Simias y Cebes por entender al maestro, pero a la vez la duda, irresoluble en ocasiones, ante las demostraciones que Sócrates, cada vez con más empeño, intenta hacer prevalecer. Al servicio del tema principal se ponen otros complementarios como vehículo de argumentación. Así, los de la teoría de los contrarios y la aplicación del de las Ideas. El elemento principal para defender el tema de la felicidad y seguridad ante la muerte, en especial para aquellos que han filosofado, es el de la concepción del alma como un νοῦς divino que, una vez libre de las ataduras del cuerpo, puede conocer mejor las esencias inmutables. Una consideración tal implica otro elemento temático: la filosofía a lo largo de la vida será una purificación, un ejercicio ascético para preparar esa despedida del alma y el cuerpo, a la que asisten ahora los amigos de Sócrates. Sin embargo, el contratema no se aleja en ningún momento a lo largo de los dos períodos de demostraciones. ¿Puede el alma morir con el cuerpo? es la pregunta de Simias y Cebes y la que, en definitiva, da pie a la acción. Sólo la recurrencia al mito y el clímax que se alcanza al final de la pieza, cuando la ejecución es un hecho, pueden hacer ver claro a los reunidos y en especial a los oponentes y considerar que Sócrates tal vez lleve razón.

Acción

Como en otros diálogos analizados, los interlocutores de Sócrates se presentan a un mismo nivel dramático, es decir, que aunque no se tenga un adversario único, sin embargo, los dos interlocutores que actúan frente a Sócrates forman parte de un mismo grupo y sus tesis son complementarias. Con el *Fedón* asistimos a un auténtico drama filosófico. Esta consideración no es nueva y, por supuesto, esta obra es la que ha permitido a todos los estudiosos apuntar que alguna conexión con el drama se desprende de los escritos platónicos, aunque luego no se haya profundizado para nada en esta línea. En el *Fedón* puede encontrarse el punto más elevado de desarrollo de la técnica narrativa para desarrollar una acción viva. La organización es verdaderamente teatral. Tras una escena previa de presentación, se establece la conexión entre el tema básico (la inmortalidad del alma) y las circunstancias materiales en que el encuentro de Sócrates con su coro de seguidores se produce. Sócrates trata de hacer verosímil que el alma se separa del cuerpo y le sobrevive para tranquilizar a todos, pero la duda surge y pronto todo va a parecer perdido. La angustia se apodera de los presentes y los ánimos decaen. Sólo en la segunda parte de la pieza de Sócrates logrará a duras penas enderezar su λόγος. Los problemas inherentes a la redacción en estilo indirecto quedan sobradamente compensados en esta obra, pues la ventaja que permite la narración de describir el medio ambiente y las reacciones de los participantes hacen en esta ocasión que la combinación de ambos niveles de expresión (directo e indirecto) logre una expresión completa del desarrollo de los hechos en todas sus facetas.

La acción del *Fedón* puede dividirse en los siguientes períodos:

1) Sócrates/Simias (63*e*-69*e*).
2) Sócrates/Simias-Cebes (70*c*-77*a*).
3) Sócrates/Cebes (78*b*-84*b*), participación secundaria de Simias.
4) Sócrates/Cebes (92*a*-107*a*), participación secundaria de Simias.

ESTRUCTURA GENERAL DEL «FEDÓN»

1. PRÓLOGO 57*a*-61*c*.
   Preámbulo (57*a*-59*c*). Conversación Fedón/Equécrates.
   Párodos (59*e*-61*c*). Llegada a la prisión de los parientes y amigos de Sócrates.
2. ACTO I 61*c*-88*c*.
   Proagón I 61*c*-63*e*. Tema de la muerte del filósofo.

Agón I 63*e*-69*e*. Sócrates/Simias:

a) Planteamiento 63*e*-67*b*: El filósofo debe prepararse para la muerte que es su liberación (66*b*-67*b*).
b) Núcleo 67*b*-68*b*: Es una incoherencia temer a la muerte.
c) Conclusión 68*b*-69*e*: Justificación de Sócrates. El ejercicio de las virtudes es un medio de purificación complementario de la liberación que supone el morir.

Transición al segundo *agón* 69*e*-70*c*: Temores e insatisfacción de Cebes. Se impone examinar lo mantenido por Sócrates.

Agón II 70*c*-77*a*: Sócrates/Simias-Cebes:

a) Planteamiento 70*c*-72*e*: Demostración dialéctica de la teoría de los contrarios (71*a*-72*a*) que permite conectar con el tema de la reencarnación (72*a-e*).
b) Núcleo 72*e*-76*d*: Teoría de la reminiscencia (73*b*-76*b*) expuesta y demostrada a base de diálogo.
c) Conclusión 76*d*-77*a*: Consolidación de la tesis anterior identificando el alma con las Ideas (76*d-e*). Simias se muestra suficientemente convencido.

Transición al tercer *agón* 77*a*-78*b*: Falta todavía por demostrar la cuestión clave de si el alma puede sobrevivir tras la muerte.

Agón III 78*b*-88*c*: Sócrates/Cebes.

Fase I 78*b*-82*b*:

a) Planteamiento 78*b*-79*b*: Adscripción del alma a un determinado tipo de esencia. El alma es simple, incorpórea e imperceptible.
b) Núcleo 79*c*-81*e*: Argumentación dialéctica sobre las funciones del alma y el cuerpo (79*e*-81*b*) por medio de pares de opuestos. Así, el alma resulta ser algo divino, inmortal, indestructible.
c) Conclusión 81*e*-82*b*: Justificación de los razonamientos precedentes con la doctrina de la metempsícosis.

Fase II 82*c*-88*c*.

a) Planteamiento 82*c*-84*b*: Sócrates parte de los resultados de sus anteriores intentos de demostración. La tesis es que el alma que ha filosofado puede acceder directamente a la verdad (84*a-b*). Pausa en el relato de Fedón.
b) Núcleo 84*c*-88*c*: Las dudas de Simias y Cabes amenazan el precario triunfo de Sócrates. Exhortación del protagonista, la situación no es tan trágica —paráfrasis de los cisnes (84*d*-85*b*)— Simias reclama argumentos más sólidos, piensa que el alma es una armonía mientras está ligada a los sentidos, disueltos éstos con la muerte, dicha armonía desaparece (85*e*-86*d*). Cebes tampoco acepta una inmortalidad, pero desde perspectivas distintas a las de Simias. Refutación del argumento de las reencarnaciones (88*a-b*). Derrota de Sócrates.
c) Disolución del *agón* 88*b-c*: Vuelta al relato describiendo la confusión de los presentes.

3. INTERMEDIO 88*c*-92*a*.

Fase en e.d. 88*c*-89*b*: Equécrates demuestra su preocupación por el desarrollo de los hechos. Se pide que continúe la narración. Descripción ambiental (88*e*-89*b*).

Fase en e.i. 89*b*-92*a*: Ironías de Sócrates sobre la muerte física y la del alma. Conversación con Fedón, la misología conlleva misantropía. Concepción crítica de la investigación. Sócrates busca que sus oponentes apoyen la teoría de las ideas y el tema de la cárcel del alma (91*e*-92*a*).

4. ACTO II 92*a*-115*a*.

Agón IV 92*a*-107*a*: Sócrates/Cebes.

Fase I 92*a*-101*e*.

a) Planteamiento 92*a*-95*e*: Refutación socrática de la tesis del alma como armonía (92*a-e*). Cebes desea dejarse convencer.
b) Núcleo 95*b*-100*c*: Largo discurso de Sócrates. Proceso histórico del pensamiento del protagonista: descubrimiento de un νοῦς ordenador, causa de la realidad (97*b*). Contactos con la sofística (98*b*), crítica irónica de la Ilustración. Nuevo camino emprendido por Sócrates, las ideas son absolutas y causa de todo (99*d*-100*a*).
c) Conclusión 100*c*-101*e*: Aplicación dialéctica de las argumentaciones precedentes. Diferencias radicales entre el saber de los sofistas y el del verdadero filósofo.

Transición con vuelta al e.d. (102*a*).

Fase II 102*b*-107*a*.

a) Planteamiento 102*b*-103*e*: Ejemplos prácticos de la teoría de las ideas.
b) Núcleo 103*e*-105*c*: Demostraciones del protagonista partiendo de las Ideas, lo contrario no se opone a sí mismo, ejemplos de lo par y lo impar. Acuerdo sucesivo de los oponentes.
c) Conclusión 105*a*-107*a*: Aplicación de los resultados de las demostraciones anteriores al caso concreto del cuerpo y el alma. Si

ésta es algo vivo por definición no puede ser lo contrario a sí mismo, o sea, susceptible de muerte (105*e*). Nuevos ejemplos de apoyo. El alma es inmortal e indestructible (105*e*-107*a*).

5. CONCLUSIÓN GENERAL 107*a*-115*e*.

Fase I 107*a*-115*a*.

a) Conformidad de los dos oponentes (107*a*-*b*).
b) Mito geográfico sobre el destino de las almas. Descripción de la tierra conectándola con el tema de la cárcel del alma. Símil de la existencia de los peces. Alegoría de las aguas. Repartición de los seres vivos sobre la Tierra. Destino de las almas: su juicio y distribución (107*d*). Vuelta a la realidad ante la proximidad de la ejecución. Confirmación de las opiniones mantenidas para mantenerse firme ante la muerte. Conclusión y recogida de los diversos puntos tratados.

Fase II 115*b*-*e*.

a) Intervención de Critón. Ultimas voluntades de Sócrates.
b) Ante la débil victoria de Sócrates, éste plantea, trágicamente, la disyuntiva de la muerte a partir de las palabras de Critón. Sócrates abandona momentáneamente la escena.

6. EPÍLOGO 116*a*-118*a*.

Momentos finales, intervención de personajes secundarios. Sócrates muere.

1. PRÓLOGO 57*a*-61*c*

La introducción a este diálogo platónico es de una considerable amplitud y ofrece una teatralidad mayor que el resto de la obra, dentro del prólogo, el preámbulo mismo constituye ya una pieza dramática corta perfectamente caracterizada donde con una rápida ascensión se alcanza el clímax dentro de una larga *resis* narrativa que culmina en un auténtico κομμός, dentro ya de la *párodos*, los elementos dialogados de esta fase de la pieza, todos ellos breves o de tipo estíquico, contribuyen a hacer más fluido el papel de los personajes así como la acción misma. Por lo que se refiere al contenido, el tema central de toda la obra: el alma y, en particular, su inmortalidad, no aparece introducido desde el comienzo de la acción como ocurre, por ejemplo, en el *Protágoras*, sino que es aún algo marginal, prácticamente accesorio,

dentro de los primeros pasos de la *párodos*. El *Fedón* innova también en el esquema de personaje narrador, fuera del marco de la acción, y personaje central ($N > C$, o viceversa), debido a las necesidades puramente argumentales. Sócrates ha muerto, con lo que el vehículo de la obra es narrado por un testigo de los hechos de un tercero, así el narrador en lugar de ser a la vez personaje principal con las transformaciones precisas en las partes narrativas, aquí será un personaje de carácter secundario.

1.1. **Preámbulo** 57*a*-59*c*

Conjunto constituido esencialmente por elementos dialogados, todo él en el estilo directo propio de la introducción, a base de dos personajes, un narrador testigo de los hechos que hará intervenir al resto de las figuras de la obra y un interlocutor con actuación únicamente en esta fase inicial. Esta presentación, aparte de ser bastante más extensa que en otros diálogos, posee una estructura más completa, pues se aúnan la mera función de pretexto, para entrar en materia, y la anticipación de ciertos elementos dramáticos y temáticos que posteriormente serán significativos en las etapas siguientes. Como es habitual en los diálogos basados en la narración de hechos pasados, el interlocutor inicial del protagonista o, como en este caso, de uno de los presentes, se insta al testigo para que explique con detalle los acontecimientos. El preámbulo nos sitúa no sólo en el lugar de los hechos, sino que, ademas, incorpora la exposición de las causas próximas y de todos aquellos elementos ambientales que, de forma gráfica, hagan más verosímiles y dramáticos los acontecimientos que van a describirse. Los puntos significativos del preámbulo se centran en las dos *resis* de Fedón (58*a* ss. y 58*e* ss.) de extensión diferente, la primera puramente ambiental y la segunda introductoria de la muerte del protagonista y de las teorías que a lo largo de la pieza serán objeto de discusión para demostrar la inmortalidad del alma. Resumiendo, tenemos la siguiente estructura formal: *d.b.* + *R.* + *d.b.* + *R.* + *d.e.* + *R.*; la última *resis* es puramente narrativa y de carácter transicional.

Los elementos de contenido son los siguientes:

— el marco de la acción queda centrado en la prisión, *resis* primera (58*a* ss.)
— postura esperanzada y feliz ante la muerte propia del filósofo
— propuesta de investigación de las causas de esta actitud, estos dos últimos elementos se exponen en la *resis* segunda (58*e* ss.)
— fondo dramático mediante un κομμός, en la tercera *resis* (59*d* ss.) de transición a la unidad siguiente.

1.1.1. *Diálogo breve* 57*a*-58*a*

Entre *IN/N*, Equécrates y Fedón, respectivamente. El interlocutor requiere detalles sobre los últimos momentos de Sócrates; la conversación se abre con detalles secundarios sobre el juicio y la condena, la ampliación que de esto se hace es innecesaria para la marcha de los temas objeto de la pieza y tiene lugar en la *resis* siguiente.

1.1.2. *Resis* 58*a-c*

El narrador procede a una explicación pormenorizada de las causas por las que la ejecución se retrasó, lo cual lleva a dejar centrado el lugar de los hechos a narrar.

1.1.3. *Diálogo breve* 58*c-d*

La conversación de *IN/N* es el vehículo de la exhortación del interlocutor para que se den a conocer los pormenores de la muerte del maestro. Poco a poco, se va progresando hacia los puntos cuyo contenido, en exposición detallada, darán lugar al núcleo de la acción. El narrador promete exponer todo con exactitud: διηγήσασθαι.

1.1.4. *Resis* 58*e*-59*a*

A cargo del narrador, constituye el núcleo expositivo del preámbulo y, a la vez, una anticipación sintetizada del objetivo de la obra: Sócrates ante la muerte es presentado como εὐδαίμων, tal como corresponde a un filósofo que encuentra en el más allá la ἡδονή de la filosofía. En esta descripción subjetiva de Fedón aparecen los efectos de los razonamientos socráticos a sus discípulos, es decir, que el resultado de la σκέψις socrática de la que el protagonista sale a duras penas vencedor es reconocido y aceptado por el personaje secundario que va a dar vida a los hechos al comienzo de la pieza.

La mezcla de placer y dolor —κρᾶσις τῆς ἡδονῆς καὶ τῆς λύπης— que dice haber sentido Fedón es resultado de la teoría de los contrarios sostenida por Sócrates en la prisión, y, a la vez, anticipación de lo que va a darse a conocer al interlocutor del narrador. La alusión que al final de esta *resis* se hace a Apolodoro, uno de los presentes en la cárcel a la muerte de Sócrates, sirve de elemento introductorio a la presentación de los diferentes personajes del diálogo y que va a realizarse en el diálogo que sigue.

1.1.5. *Diálogo estíquico* 59*b-c*

Entre *IN/N*. Se efectúa la relación completa de todos los presentes en la ejecución de Sócrates. Todos ellos son los personajes del drama, la mayoría tendrán intervención activa, bien como personajes destacados, bien como simples personajes mudos. El auditorio está compuesto por los discípulos de Sócrates, guardianes y familia de Sócrates, cuya presentación tendrá lugar en la *párodos*, los asistentes que intervienen son Simias, Cebes, Critón, Apolodoro y el mismo Fedón, otro personaje, secundario e independiente del grupo, será el mensajero de los Once.

1.1.6. *Resis* 59*d-e*

De carácter narrativo y a cargo de *N* como transición a la *párodos* y de enlace con ésta. Se aborda la descripción del escenario: la misma prisión. La comitiva de los presentes es presentada como un coro, casi un κομμός, lamentándose ante los acontecimientos que van a suceder. La acción está aún relajada, momentáneamente se rompe el estilo directo, propio de las partes narrativas, para dar paso a las palabras de un personaje secundario: el portero de la prisión. La intervención, meramente anecdótiva, anuncia ya el motivo del diálogo: τῇδε τῇ ἡμέρᾳ τελευτᾷ, por otra parte, las palabras del portero son una síntesis de lo que va a constituir el pretexto para las demostraciones del protagonista, el movimiento escénico derivado de las palabras del «nos invitó a entrar» (ἐκέλευεν ἡμᾶς εἰσιέναι) permite el acceso directo a la *párodos*.

1.2. **Párodos** 59*e*-61*c*

Al final de 59*e* y a continuación del relato iniciado en el elemento precedente —la *resis* narrativa de Fedón—, podemos decir que empieza la *párodos* propiamente dicha. En efecto, tras franquear el portero la entrada al coro y la familia de Sócrates comienza la acción, aún no totalmente definida, pues encontramos una mezcla de estilo directo e indirecto, con un gran predominio del primero, particularmente en el relato de Fedón, prolongación de la *resis* vista en 1.2.6. La entrada en escena de los personajes es acogida con una *resis* del personaje principal, que desde el primer momento queda caracterizado como central. A partir de aquí se lanzan los grandes hilos por los que discurrirá la acción y que motivarán la confrontación con los elementos más destacados del auditorio.

La gran tirada del personaje central, sólo será momentáneamente interrumpida por una intervención de Cebes con fines meramente aclaratorios. Funcionalmente este inciso destaca las dos fases en que se divide la *resis* de Sócrates, cada una de ellas con contenido diverso. El tema que inspira esta entrada en situación es casual, sólo de manera indirecta se apunta el tema central. En suma, el contenido esencial de la *párodos* es el anuncio de lo que va a seguir: seguridad del filósofo ante la muerte, valor del mito y bosquejo de la teoría de los contrarios, utilizado aquí para romper el hielo del primer momento.

1.2.1. *Resis* 50*e*-60*b*

A cargo del narrador, que continúa su relato de la *resis* de transición (59*d-e*). Se recoge la invitación —εἰσιόντες— y se produce la presentación de Sócrates. Descripción en estilo directo del κομμός de Jantipa: βοῶσάν τε καὶ κοπτομένην, acompañada de sus hijos. Este elemento se encuentra fundido con una unidad simple unitaria. Este pequeño elemento dialogado presenta cada uno de los parlamentos interrumpidos por la narración, de ahí que no se le desglose como un elemento independiente. El esquema sería *R N (P/S-C)*. Después de la rápida aparición y salida de escena de este personaje secundario continúa el relato con las indicaciones escénicas habituales y la descripción de una situación de la que va a arrancar la primera fase de la *resis* del protagonista:

1.2.2. *Resis* 60*b*-61*c*

Del personaje principal, que desde ahora, y después de la preparación ambiental del preámbulo, se presenta como personaje central. La tirada va dirigida al auditorio. En apariencia, aborda un tema intrascendente: el contraste entre ἡδύ y λυπερόν, pero que constituye la anticipación del tema de la teoría de los contrarios dentro del *agón* segundo[40]. Esta primera fase se ve apoyada por un pequeño mito de carácter esópico que anticipa la segunda fase, centrada en las actividades poéticas de Sócrates. El paso de un período a otro no es seguido. La *resis* queda momentáneamente cortada por una breve intervención a cargo de un auditor eventualmente destacado *(AD)*, Cebes (60*c-d*). La interrupción sólo pretende exhortar al héroe a justificar sus palabras anteriores y buscar una explicación a las aficiones literarias

[40] Concretamente en 70*c* ss., cf. a este punto 5.1.1.

de Sócrates al final de su vida. Como se advirtió en 1.2, este inciso no es lo suficientemente significativo como para justificar una segmentación que convirtiera a la segunda fase (60*d*-61*c*) en una nueva *resis* de *C*. Esto se debe a que las palabras de *AD* no son una réplica o contraposición de contenido respecto a lo dicho inmediatamente antes por *C*, sino un simple apoyo o, mejor dicho, la articulación de la *resis* para que quede justificada su primera parte.

En la segunda fase 60*d*-61*c*, preparatoria del Acto I, se apuntan elementos del tema general de la obra. Se produce aquí la presentación del héroe como tal, ofreciendo una síntesis de lo que siente ante la proximidad de la ejecución. Se procede a la justificación de lo planteado en la fase primera, se expone la *seguridad ante la muerte*, que ha motivado el ensayar la δημώδης μουσική. En consonancia con esto, Sócrates expone el *valor del mito sustituyendo al* λόγος, haciendo, por último, una *exhortación a la muerte*, que el verdadero filósofo no puede temer. La transición a las unidades siguientes queda formalmente marcada por el ἄπειμι, que, de un lado, abre el *proagón* primero, y de otro, en lo que se refiere al contenido, es la manifestación directa del motivo último de la obra: la muerte.

ACTO I 61*c*-88*c*

2. PROAGÓN I 61*c*-63*e*

Ofrece una estructura muy clara, a base de dos unidades dialogadas al principio y al final, y la intervención de dos interlocutores del personaje central. El interlocutor más destacado, Simias *(IC_1)* será el contrincante del protagonista en el primer *agón*. Entre ambos diálogos figuran dos tiradas de similar duración, contrapuestas, a cargo del héroe y de IC_2 (Cebes). Se perfilan aquí dos posturas que van a ser objeto de controversia en el *agón* y que enfrenta al coro con el personaje principal, aunque este enfrentamiento es un tanto forzado, pues por las circunstancias, tanto coro como oponentes tratan de ser favorables al protagonista. Se tratará, en definitiva, de *agones* de persuasión.

En dependencia con el *proagón*, encontramos la transición a la discusión propiamente dicha. Esta transición, con carácter de prótrepsis, consta de dos elementos, una *resis* y una fase dialogada que relaja la acción abordando un contenido ajeno a la discusión, pero que logra un efecto dramático importante puesto que alude a la realidad inmediata, en este caso la toma del veneno.

2.1. **Diálogo breve** 61*c*-61*e*

Tiene lugar entre $IC_1/C/IC_2$, los interlocutores son Simias y Cebes, respectivamente. El diálogo tiene un carácter doble. La intervención del segundo interlocutor, personaje destacado del auditorio, se produce tras un cambio de posición de los personajes en la escena, y que es objeto de narración por parte de *N*. Antes de este cambio de postura el diálogo sólo discurre entre Sócrates y Simias *(IC_1)*, a partir del inciso narrado ocurre lo mismo, pero con Cebes *(IC_2)*. Es con este personaje con quien tiene lugar el primer intercambio de opiniones, pero sin llegar todavía a una discusión.

La primera fase del diálogo contiene una manifestación de asombro, por parte de Simias, ante las palabras dirigidas a Cebes al final de la *párodos*. El tema en ambos períodos de este diálogo es el de la *muerte del filósofo*.

Al final de 61*d* encontramos el movimiento escénico: καθῆκε τὰ σκέλη... καθεζόμενος y a continuación el diálogo prosigue: διελέγετο.

Los criterios del protagonista se exponen a Cebes, que es a quien en un primer momento se los apuntó Sócrates. Los términos son claros: la muerte es un *bien*, mientras que recurrir al suicidio es un *mal*. Surge aquí la primera contradicción del héroe que su interlocutor no entiende, éste discrepa y pide una aclaración que exige la *resis* siguiente.

2.1.2. *Resis* 62*a-c*

El personaje central explica sus juicios, dejados entrever en intervenciones anteriores, junto con la actitud adoptada por él frente a los acontecimientos. Se enuncia el tema de la *cárcel del alma*, lo que enlaza con 82*d*-83*c*, *resis* que pronunciará *C* en la segunda parte del *agón* III. La *resis* funde con pequeñas preguntas de apoyo para poder avanzar, IC_2 contesta afirmativamente con monosílabos, los asentimientos de Cebes se introducen mediante pinceladas narrativas de descripción escénica, por ejemplo, ἐπιγελάσας.

2.1.3. *Resis* 62*c-e*

De IC_2, se produce la primera discrepancia a la tesis del protagonista. No se entiende que sea precisamente el filósofo quien tenga que morir a gusto. A partir de aquí la conexión entre el primer y el segundo interlocutor será constante, tanto que, en cierto sentido, podemos hablar de que se trata de un oponente doble del héroe. El punto de vista mantenido por Cebes es radicalmente opuesto al de Sócrates: τοὺς φρονίμους ἀγανακτεῖν ἀποθνήσκοντας πρέπει, τοὺς δ'ἄφρονας χαίρειν. La articulación con la unidad siguiente se logra recurriendo al relato en el estilo directo de la narración general, apoyado esto, además, por las acotaciones escénicas vistas en 2.1.2. Los dos interlocutores, Cebes y Simias, salidos del conjunto del auditorio, en realidad representan a éste, por lo que podemos considerar que el enfrentamiento será entre el coro o auditorio y el actor principal. Las bases del enfrentamiento se ponen ahora, en este sentido el ἐπιβλέψας εἰς ἡμᾶς indica que las palabras que en adelante van a dirigirse por el héroe se destinan al conjunto del coro de discípulos, si bien las respuestas sólo correrán a cargo de uno de sus miembros, en coordinación con el otro actor destacado.

2.1.4. *Diálogo breve* 63*a-b*

C/IC_1; se produce la segunda discrepancia frente a los argumentos del personaje central. Esta intervención apoya a las palabras de Cebes en el elemento anterior. El personaje central al hablar lo hace en plural refiriéndose a todos los presentes, pues, como hemos visto, tanto IC_1 como IC_2 representan al coro. El interlocutor exige a *C* que se defienda como si estuviera ante el tribunal —ὥσπερ ἐν δικαστηρίῳ—, con esto queda planteada la rivalidad que va a desarrollarse en el *agón*.

2.1.5. *Resis* 63*b-c*

El personaje central desea hacer prevalecer sus opiniones y defenderse: πειραθῶ, ἀπολογήσασθαι, al plantear la defensa se lanzan hacia adelante los siguientes puntos:

— creencia en los dioses como algo superior
— creencia en la supervivencia del alma
— creencia en el sistema de premios y castigos

Estas palabras de *C* se complementan con las de su interlocutor, Simias, cerrándose así la *prótrepsis*. El interlocutor insiste en que el héroe explique su postura.

2.1.6. *Diálogo breve* 63*d-e*

Interlocutores: *C/AD*. Interrupción momentánea con entrada de Critón, marcándose la transición al *agón*. Se produce, aparentemente, una ruptura del tema, pero a cambio se consigue centrar dramáticamente la acción, pues

se alude de manera directa a la proximidad de la ejecución, con ello se expresa el fin ineludible del héroe. Con este recurso se retrasa deliberadamente el cumplimiento de la sentencia para dar paso a la exposición fundamental de la pieza: convencer al auditorio de la inmortalidad del alma. Con este breve excurso entre Sócrates y Critón se pasa al *agón*.

3. Agón I 63*e*-69*e* (1.ª parte del Acto I)

El primer acto de la pieza es de una extensión sumamente dilatada y en él pueden apreciarse dos partes claramente diferenciadas, tanto en la forma como en el contenido, la primera se caracteriza más por su carácter de planteamientos y afirmaciones de tipo teórico, y la segunda será la justificación, apoyo y demostración de los mismos. El triunfo, aun parcial, del héroe, no se hace patente hasta el *agón* segundo. Frente al personaje central tenemos como oponente al dúo Simias-Cebes, que ya hemos visto cómo en la práctica son un solo contrario con dos realizaciones distintas, ambos erigidos en portavoces del coro de discípulos. En la primera parte el interlocutor de Sócrates sólo es Simias, que no presentará objeciones de importancia a las largas exposiciones doctrinales del maestro y que en las partes dialogadas se va a limitar a apoyar con sus afirmaciones el método dialéctico de razonamiento del héroe. La refutación (ἔλεγχος), utilizada como elemento de enlace, da un giro a la discusión; suministrando los elementos de discrepancia, transitoriamente va a tener lugar una ligera escisión en el bloque oponente, entre Simias y Cebes, que después, otra vez aunados y con intervenciones de ambos, seguirá la discusión. Al final del *agón* segundo, el oponente más destacado e interlocutor casi continuo de Sócrates quedará sobradamente convencido. Los temas claves del acto primero son: el de la *liberación* y purificación del alma (κάθαρσις), objeto predominante del *agón* I, teoría de los *contrarios y de la reencarnación* de las almas, demostraciones básicas del *agón* II, y el tema de la *cárcel del alma*, con la crítica de los sentidos y la necesidad práctica del ejercicio de la filosofía, que conforma el debate del *agón* III.

El contenido del *agón* I se encuentra repartido en tres bloques: preparación, núcleo y conclusiones. El bloque de mayor duración corresponde al de la preparación, desarrollado en una larga exposición dialéctica (63*e*-66*a*), cerrada con una *resis* de extensión considerable a cargo de *C*. La parte dialogada que ofrece una serie de definiciones dogmáticas de base y una anticipación de la teoría de las ideas desemboca en la tirada de Sócrates con la presentación en discurso seguido de lo anunciado dialécticamente. El núcleo y las conclusiones tienen una composición idéntica, a base de diálogo asimétrico y *resis*, tanto el núcleo como las conclusiones tienen un solo diálogo y una sola *resis*.

3.1. **Planteamiento** 63*e*-67*b*

Tenemos primero una exposición dialéctica a cargo de C/O_1[41] y compuesta por tres unidades, dos diálogos asimétricos entre los que está intercalado un segundo de tipo estíquico. La transición de unos elementos a otros es directa, sin la menor articulación de tipo narrativo, se encuentran, por lo tanto, encabalgados, la diferenciación de cada uno de ellos viene dada por el contenido. El valor expresivo de los distintos parlamentos depende sólo de las intervenciones de *C*, ya que el oponente en esta fase sólo se está limitando a confirmar los asertos de *C*. y darle en breve respuestas la razón. El conjunto se cerrará con una *resis* de Sócrates anunciando que la muerte libera al alma.

3.1.1. *Diálogo asimétrico* 63*e*-65*b*

C/O_1 con sólo asentimientos por parte del oponente. El contenido básico es: 64*a* mención a la labor del filósofo, preparación para la muerte, 64*c* definición de la muerte, 65*a-b* planteamiento de unas bases para la crítica de los sentidos con anticipación de la teoría de las ideas lo cual será reforzado en el diálogo siguiente y totalmente desarrollado en el *agón* III y en la conclusión del IV, 114*c*-115*a*.

3.1.2. *Diálogo estíquico asimétrico* 65*b*-66*a*

C/O_1. Se lleva a cabo una ampliación de la crítica de los sentidos y de la teoría de las ideas mediante un largo y apretado interrogatorio que enlaza directamente con 79*a*, el planteamiento del *agón* III. El paso a la asimetría en los parlamentos permite continuar en la delimitación cada vez más minuciosa, y a través de ejemplos, de las limitaciones de los sentidos y sólo tras la liberación de los mismos existe la posibilidad de alcanzar un auténtico conocimiento de la realidad. Los dos últimos elementos, se ve claramente que son una prolongación del primero, donde se encontraban condensados en unas breves definiciones.

3.1.3. *Resis* 66*b*-67*b*

A cargo de *C*. Se ofrece en un discurso seguido la tesis ya planteada, y en parte aprobada por *O*, en el conjunto dialógico precedente. Se recogen los elementos emitidos antes sobre la servidumbre de los sentidos, esclavi-

[41] Cf. 2.1.3 y 2.2.2 para la transformación de ambos interlocutores en oponentes.

zadores del alma y causantes de todos sus males (66*c*); se pasa a presentar el tema de la liberación y purificación del alma (κάθαρσις) por medio de la muerte (66*e*). La unidad termina con la conformidad de Simias.

3.2. **Núcleo** 67*b*-68*b*

Con estructura doble conformada por un elemento dialógico más una *resis*.

3.2.1. *Diálogo asimétrico* 67*b-d*

C/O_1. Continuando la función meramente aquiescente de Simias, se justifica con el método socrático a base de preguntas obvias, la purificación, que desarrolla y completa lo enunciado en el *proagón*[42]. El contenido fundamental es la demostración de que la labor del filósofo es la de prepararse para la muerte (prolongación en 80*e* ss.).

3.2.2. *Resis* 67*e*-68*b*

Resis corta de *C*, con la demostración del hecho de que el filósofo tema a la muerte es una ἀλογία.

3.3. **Conclusión** 68*b*-69*e*

También con sólo dos unidades *d.a.* + *R.*

3.3.1. *Diálogo asimétrico* 68*b*-69*a*

C/O_1 de confirmación dialéctica a la *resis* del núcleo y, a su vez, reforzamiento de la postura que él está adoptando ante la muerte. El que tema a la muerte no resulta ser φιλόσοφος, sino φιλοσώματος; quedan establecidas definitivamente las virtudes que debe tener el filósofo: ἀνδρεία y σωφροσύνη. El papel de Simias todavía sigue siendo el de mero soporte dialéctico de Sócrates, y, precisamente, sobre sus afirmaciones van asentándose y consolidándose las intenciones del personaje central.

[42] Cf. 62*b*, visto en 2.1.2.

3.3.2. *Resis* 69*a*-69*e*

En boca de *C*. Culmina aquí la apología que de sí mismo ha intentado el héroe desde el principio de su intercambio de opiniones con los elementos destacados del auditorio. Lo esencial del contenido es la demostración del logro de las virtudes antedichas, en lo que a él mismo se refiere; sólo la φρόνησις es la verdadera y recta virtud, todas las demás se encuentran sintetizadas en ella, siendo, por otra parte, el único elemento purificador (καθαρμόν). Se recurre a la comparación con los misterios y empieza a insistirse en el tema de la liberación que supone para el alma instruida la muerte, medio que le permitirá contemplar la verdad.

4. TRANSICIÓN AL AGÓN II 69*e*-70*c*

Se recurre a la refutación por parte del otro sector del bloque oponente. Es ahora Cebes, O_2, quien se destaca y lanza el tema opuesto, pendiente desde el comienzo mismo de la obra, el causante de la preocupación del coro y del κομμός de Jantipa: problema de la supervivencia del alma. Supone el replanteamiento de todo lo logrado en el *agón* primero, que más que intercambio de opiniones ha sido toda una afirmación de principios del héroe y que ha sido apoyada sin mucho entusiasmo por el oponente primero. La organización del ἔλεγχος en cuestión es también bipartita, como todas las unidades vistas hasta ahora, con dos pequeñas unidades: una *resis* de contestación por parte de Cebes y un diálogo breve entre él y el protagonista.

4.1. *Resis* 69*e*-70*b*

De O_2 con muestra de la insatisfacción que han producido las argumentaciones anteriores. Tema opuesto: temor a la nada (... ὥσπερ πνεῦμα ἢ καπνός) y exigencia de una nueva demostración: παραμυθίας δεῖται.

4.2. *Diálogo breve* 70*b-c*

Entre C/O_2. A pesar de la discrepancia por parte de los representantes del auditorio, existe la mejor voluntad para dejarse convencer; en efecto, el personaje central promete διαμυθολογεῖν, lo que anticipa las conclusiones contenidas en diálogo 81*d* ss. y, bastante más adelante, en el mito de 114*d* al final ya del acto II.

A partir de aquí es cuando realmente empieza la confrontación entre *C* y sus oponentes, hasta el extremo de hacer peligrar su tesis y ahondar más el drama ante la inminencia de los acontecimientos. El *agón* I ha sido más bien la exposición de unos puntos que ahora χρὴ διασκοπεῖσθαι, la sucesión de los distintos *agones* va a consistir en el desarrollo de los hilos avanzados hasta aquí y de volver a elaborar nuevas demostraciones, pero con los mismos criterios.

5. Agón II 70*c*-77*a* (2.ª parte del Acto I)

En lo tocante a contenido, este segunda parte del acto I tiene mayor importancia que el *agón* recién analizado. Se recogen aquí las indicaciones e hilos lanzados ya desde el prólogo y el *proagón*, produciéndose también reforzamiento de las tesis del héroe aceptadas, de momento parcialmente, pero que, ante la objeción de una fracción del bloque oponente, se ven necesitadas de una demostración más consistente. Lo fundamental, pues, de este *agón* serán las pruebas a favor de la inmortalidad del alma, ya que, hasta el presente, más que demostrarse nada, lo que se había hecho era prácticamente dar por sentado este principio y atendido más bien a la actitud serena y esperanzada que, como consecuencia de la inmortalidad misma, debería tener el que se considera filósofo. Las demostraciones culminan en este *agón*, a pesar de las aprobaciones del grupo de ambos oponentes, que, en ocasiones, va a parecer escindido, sino que se prolongan en un tercer intercambio de opiniones (*agón* III), antes de culminar el primer acto, y de otro quinto, dividido a su vez en dos períodos ya en la segunda y última parte de la obra.

La estructura ofrece puntos interesantes, en particular, su núcleo con un diálogo múltiple en el que, tras haber un acuerdo entre actor principal y oponente, el otro oponente exige aclaraciones sobre lo dicho. El esquema general continúa respondiendo al triple conjunto de preparación, núcleo y conclusiones, aunque los distintos elementos de esta tríada sí se encuentran distribuidos de forma distinta a los del anterior. Así, la preparación en vez de ser toda a base de una exposición dialogada, aquí encontramos dos *resis* del actor principal enmarcando un diálogo estíquico; el núcleo que en el *agón* I era una *resis* de Sócrates, aquí es una larga composición dialogada con un diálogo múltiple entre el héroe y los dos oponentes entre sí. Por último, las conclusiones apoyando el triunfo de *C* son dos breves parlamentos *(resis)* de *C* y un representante del bloque de los oponentes.

5.1. **Preparación** 70*c*-72*e*

Ofrece una composición triple en cuanto a la forma y los contenidos. Los conjuntos de planteamiento y conclusiones previas a la demostración definitiva que vendrá en el núcleo del *agón*, están constituidos a base de dos resis que pronuncia el personaje central. Entre ambas fases, como grueso o núcleo de esta composición preparatoria, tenemos una demostración dialéctica a base de un diálogo asimétrico fundido con diálogo breve.

5.1.1. *Resis* 70*c-e*

De *C*. La tirada no es lineal, se encuentra en una ocasión, hacia la mitad, interrumpida por una confirmación de O_2 lográndose, así, una repartición del bloque de contenido. Estas dos fases que comprende son complementarias; la primera, a) 70*c-d* expone la primera prueba de la inmortalidad, en conformidad por lo pedido por Cebes al final de la transición, fundada en el tema de la *teoría de los contrarios*, recordando a este respecto las antiguas creencias sobre el alma, con lo cual se está remitiendo a 63*c* y 69*c*, dentro de las transiciones al *agón* I y conclusiones del mismo, respectivamente (cf. 2.1.5 y 3.3.2). Alude Sócrates a los principios sobre la muerte en la tradición de los misterios órficos. Esta primera aportación de material para las demostraciones que se le han exigido a *C* es admitida sin el menor reparo por parte de O_2, Cebes, lo que implica la continuación de la tirada para que quede revelada por fin la base de lo que se acaba de decir. Así, nos encontramos con la segunda fase, b) 70*d-e*, donde tiene ya lugar la exposición de la teoría de los contrarios, en la que acababa de basarse para explicar las creencias sobre el alma; se recoge así el hilo lanzado en la *párodos* (cf. 1.3.2), también en una larga *resis* expositiva de Sócrates. Cf. la contradicción existente en la segunda parte del *agón* IV (103*a*) en 12.

5.1.2. *Diálogo estíquico* 71*a*-72*a*

C/O_2 con la demostración de la tesis de los contrarios, con el tradicional método socrático a base de breves preguntas y respuestas. Esta unidad, en algunas de sus fases, no es plenamente estíquica, puesto que tiene intervenciones de Sócrates de una duración algo dilatada; pero sólo hay tres ocasiones en que esto ocurre; por lo demás, el diálogo transcurre dentro de lo que hemos convenido llamar d.e. El sistema de la discusión es que *C*. expone una serie de pequeñas demostraciones a cambio de que O_2, de forma

semejante, razone los contrarios de la vida y la muerte, con lo que se apunta la teoría de la reencarnación: τὸ ἀναβιώσκεσθαι.

5.1.3. *Resis* 72*a*-72*e*

A cargo de C, concluyendo la demostración de la teoría expuesta en el núcleo de la conversación anterior a través del tema del círculo de las generaciones. Hay que advertir que la *resis* no es lineal, en tres puntos de la misma hay breves interrupciones para dar paso al asentimiento de Cebes, dos manifestando estar de acuerdo y uno, en el centro de la *resis* (72*b*), pidiendo simplemente aclaración (πῶς λέγεις;). Al final de la tirada, si se acepta la edición de Robin (καὶ ταῖς μέν γε ἀγαθαῖς ἄμεινον εἶναι, ταῖς δὲ κακαῖς κάκιον), existe un claro enlace con lo mantenido en 63*c*, lo cual entra dentro del tema de los premios y castigos en el más allá.

5.2. **Núcleo del agón** 72*e*-76*d*

Construido todo él a base de elementos dialogados de bastante complejidad, puesto que se funden, a veces, dentro de la misma fase, distintos tipos de diálogo. Formalmente, el tipo más usado es el asimétrico; los períodos más largo del asimétrico están dedicados a un tipo de exposición general o enunciado de teorías, mientras que el razonamiento, discusión y demostración de esos contenidos, se apoya en intervenciones cada vez más cortas en donde se exponen los ejemplos de cuya afirmación o refutación se obtendrá el resultado final. Podemos distinguir tres grandes fases: a) 72*e*-73*a* con una controversia entre ambos oponentes a raíz de la conformidad mostrada por O_2 en la preparación, b) 73*b*-76*d* grueso de las demostraciones de C a O_1, a su vez elemento central, tanto por su emplazamiento, como por su contenido, es susceptible de admitir una subdivisión, b') 73*b*--75*c* y b'') 75*c*-76*b*, por último, el núcleo del *agón* queda cerrado con c) 76*c-d*, un diálogo estíquico para exposición del triunfo parcial de C convenciendo a O_1.

5.2.1. *Diálogo asimétrico* 72*e*-73*a*

Corresponde a lo que antes hemos llamado fase a), tiene lugar entre O_2/O_1, la momentánea controversia entre ambos componentes de la oposición a C va a desencadenar todo el conjunto nuclear de este *agón*, o sea, aducirse las pruebas necesarias para lograr el convencimiento total de los

actores discrepantes, de los que uno quedó ya convencido en la preparación al *agón*. En la primera intervención de este diálogo (72*e*), Cebes confirma la teoría de la reminiscencia (ἀνάμνησις), mientras que Simias (73*a*) pide las pruebas de esta teoría y Cebes se las da, pero son superficiales y es el mismo héroe quien debe exponerlas, con lo que se pasa así a la segunda fase, la más importante.

5.2.3. *Diálogo asimétrico* 73*b*-76*b*

Entre C/O_1; punto central del núcleo para la presentación de las pruebas que tímidamente intentó, en la unidad anterior, lanzar O_2, una vez convencido. Se trata de hacer ver al otro oponente lo que todavía no ha aceptado, y por supuesto, al coro que él representa. Según decíamos antes, podemos apreciar dos períodos diferentes en lo que al contenido se refiere, pero tocante a la forma no sucede lo mismo. El elemento empleado es el mismo, el *d.a.* con intervenciones más largas para la presentación doctrinal e interrogatorios cortos para la aprobación o discusión; la segmentación entre una y otra fase es difícil, no encontramos ningún criterio formal claro para ello, a no ser la transición tras unas intervenciones breves, prácticamente estíquicas, al final de 74*b* y principio de *c*, donde se da la aprobación a la teoría de la preexistencia y a continuación, a partir de esa aprobación como premisa, se inicia el apoyo de la teoría con otra larga intervención de C que igualmente dentro del diálogo va haciéndose más fluida.

a) 73*b*-75*c*. Sócrates lanza la segunda prueba de la teoría de la reminiscencia, razonando lo aportado por Cebes e iniciando un largo interrogatorio con diversos ejemplos que concluyen necesariamente con la idea de la *preexistencia* (ἐπιστήμην...πρὶν γενέσθαι...εἰληφέναι).

b) 75*c*-76*b*. De apoyo a la teoría recién anunciada con una primera intervención larga de C tratando de demostrarla, se elaboran dialécticamente definiciones del «saber» que no serán plenamente aceptadas por O_1, con lo que C aún no triunfa: (οὐκ ἔχω, ἐν τῷ παρόντι, ἑλέσθαι) Cebes alude a la situación actual, inminencia de la muerte y el diálogo paralelamente ha ido acortándose para dar paso a la esticomitía siguiente.

5.2.4. *Diálogo estíquico* 76*c-d*

C/O_1. Con triunfo parcial al aceptar la posibilidad de adquisición del conocimiento antes de nacer. Presentación de excusas al sentir que ha perdido el tiempo al no entender desde un principio la tesis de C.

5.3. **Conclusión del agón** 76*d*-77*a*

Muy simple, formada por dos elementos directamente interrelacionados: dos breves *resis* del actor central y el oponente primero, respectivamente, que, en realidad, serían los dos miembros de una unidad simple unitaria, ya que la intervención de *C* acaba con un interrogante que recoge O_1.

5.3.1. *Resis* 76*d-e*

De *C* tratando de consolidar de una manera definitiva lo conseguido en la controversia anterior; cabe distinguir, en cierto modo, aquí una tercera razón o prueba: la identificación del alma con las Ideas.

5.3.2. *Resis* 76*e*-77*a*

En boca de O_1 que ante los últimos razonamientos hechos no le resta sino dar la razón a su contrincante, alabando su razonamiento: εἰς καλόν γε καταφεύγει ὁ λόγος y mostrándose suficientemente convencido: ἱκανῶς ἀποδέδεικται.

6. Transición al agón III, tercera parte del acto I 77*a*-78*b*

Una vez presentadas las pruebas acerca de la preexistencia del alma, sólo se ha recorrido la mitad del camino, falta el punto más importante, la demostración de la supervivencia tras la muerte. En este punto la atención y discusión se han relajado, lo que permite unas reflexiones sobre todo lo discutido, los puntos demostrados, lo que falta por demostrar y valoración de uno de los interlocutores. En esta fase la atención se desvía hacia el momento presente y en torno a ello gira la intervención larga del protagonista y la prótrepsis imponiendo un nuevo avance al examen.

6.1. **Diálogo asimétrico** 77*a-c*

Constituido por intervenciones unitarias entre C-O_1-O_2 con brevísima intervención de *C* queriendo saber si O_2, Cebes, ha quedado bien convencido, ya que es este oponente el que con sus intervenciones está haciendo avanzar la discusión (cf. sobre esta particularidad 60*c*, 61*d*, 62*d*-63*a*, 69*e*, ss., 72*e*, 77*c* y más adelante, 86*e*, ss., 95*e*). O_1 recuerda que no se ha demostrado la inmortalidad, el punto más importante y hacia donde realmente quieren los oponentes y el auditorio en general conducir la investigación. El diálogo se cierra con las palabras de Cebes apoyando y haciendo suyas las palabras de su compañero para que Sócrates complete la ἀπόδειξις.

6.2. **Resis** 77*c-e*

De no muy larga duración a cargo de *C*, con un alejamiento intencionado del tema principal y refiriéndose de una manera un tanto circunstancial a los temores que en general despierta la muerte y a la circunstancia que todos están viviendo.

6.3. **Diálogo breve** 77*e*-78*b*

O_1/*C*. La acción continúa atenuándose antes de pasar a la nueva argumentación. Temor de perder un fuerte apoyo contra la muerte por la próxima desaparición del protagonista (ἐπειδὴ σὺ ἡμᾶς ἀπολείπεις). *C* insiste en no temer a la muerte y exhorta a que sigan preocupándose por investigar el destino del alma en un continuo preguntar a todos los hombres. Una vez más, la prótrepsis está utilizada para enlazar y acceder a unidades mayores (ὅθεν ἀπελίπομεν ἐπανέλθωμεν).

7. Agón III 78*b*-84*b*

La organización de este *agón* y sus características son más complejas y originales que las de los *agones* desarrollados hasta ahora. El contenido es tratar de completar la demostración de la inmortalidad, lo cual, a pesar de todos los esfuerzos dialécticos del protagonista no va a resultar totalmente claro. Pueden apreciarse dos fases suavemente diferenciadas por un diálogo estíquico que, en cierto modo, sirve de conclusión a unas primeras demostraciones. El carácter de cada una de las fases es muy distinto; formalmente tenemos una diferencia notable con los *agones* vistos. La primera fase (del 78*b* al 82*b*) es predominantemente dialéctica, los tres elementos que la componen, planteamiento, núcleo y conclusión, no dejan lugar a ninguna intervención larga por parte de sus intérpretes, mientras que la segunda (82*c*-84*b*) depende más del esquema acostumbrado alternándose el elemento dialogado y la *resis*. Al final de la última *resis* del protagonista un corte en la dis-

cusión (σιγὴ ἐγένετο), seguido de un elemento narrativo, abrirá paso a la conclusión definitiva del acto primero, donde se refuta toda la argumentación del actor central, con lo que su triunfo está lejos de afianzarse. Según lo anunciado en 3, referente al *agón* I, el significado de este último debate, como decíamos arriba, es terminar la demostración de la inmortalidad, a través de los temas de la cárcel del alma, que da pie a la crítica de los sentidos y la necesidad de ejercitar la filosofía.

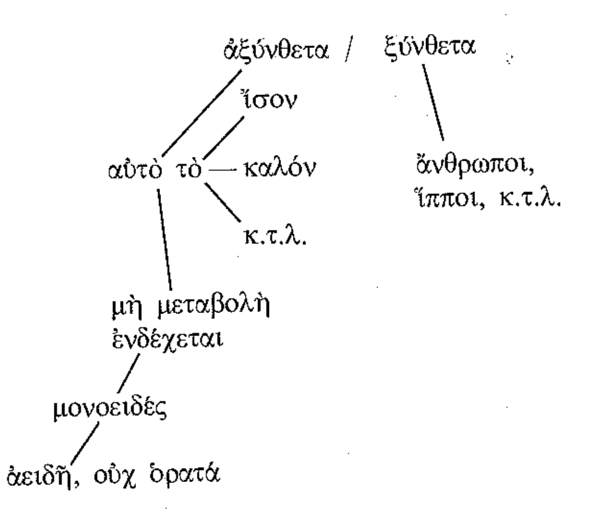
FASE PRIMERA DEL AGÓN III 78*b*-82*b*

7.1. **Planteamiento** 78*b*-79*b*

Todo él de carácter dialéctico; conjunto compuesto de dos elementos, un diálogo asimétrico y otro estíquico, el segundo podemos considerarlo como una prolongación del primero. Las pruebas que ahora se suministran mediante el recurso habitual del d.a. con breves afirmaciones del oponente, son reafirmadas con el estíquico.

7.1.1. *Diálogo asimétrico* 78*b*-79*a*

C/O_2. El grueso significativo de la conversación, en boca de *C*, con asentimientos monosilábicos de *O*. Se trata de establecer a qué tipo de esencia pertenece el alma. Se procede mediante la proposición de dos términos opuestos, de los que sólo uno prevalece, por ejemplo:



el concepto así logrado se aplica a otras cosas que resultan ser opuestas, en este caso se está oponiendo a lo simple, lo compuesto, lo cual se está dando como una prueba de la inmortalidad a través de la simplicidad del alma, que al igual que las esencias, por incorpóreas son imperceptibles. Tenemos en este punto una identidad con lo sostenido por *C* en 65*b-e* (*agón* I).

7.1.2. *Diálogo estíquico* 79*a-b*

Igualmente entre C/O_2, pues como vimos, era simple prolongación del diálogo anterior en donde se efectúa la aplicación de los conceptos logrados en la argumentación al hombre: dos especies, la visible y la invisible, la primera mutable, la segunda inmutable, cuerpo y alma, respectivamente.

7.2. **Núcleo del agón** 79*c*-81*e*

Todo él constituido por un largo diálogo asimétrico entre C/O_2 en el que pueden apreciarse tres fases bien diferenciadas por el carácter de su contenido. Los puntos de sutura entre unos períodos y otros están marcados por el inicio de una nueva demostración por parte de *C*, mediante un ὅρα, para el primero y por uno de los asentimientos de Cebes para el segundo.

7.2.1. *Diálogo asimétrico* 79*c*-81*b*

Con desarrollo y demostración dialéctica de la crítica de los sentidos y de la sumisión del alma por parte del mundo físico y sensible, únicamente la abstracción, el ejercicio de la φρόνησις permite conocer lo inmutable. El convencimiento de Cebes a esto es, de momento, completo. Vemos en esta primera fase un enlace directo con el planteamiento (79*a*) y a su vez dependencia de 65*b-e* (cf. 7.1.1). Acceso a la segunda parte del núcleo, prolongación, como decíamos antes, de este mismo diálogo: ὅρα... Dentro del mismo tipo de argumentación que está dando el protagonista, se pasa a hacer una distinción dialécticamente clarísima entre las funciones del alma y el cuerpo (véase cuadr, página siguiente).

A partir de 80*c* los razonamientos de *C* tienen por vehículo unas intervenciones más largas que permiten unas conclusiones morales: como son la purificación del alma mediante el ejercicio filosófico, que a su vez es una ejercitación de la muerte, estamos ante la conexión directa con el núcleo del *agón* I (3.2), concretamente con 67*d*. Este ejercicio de la filosofía es el que permite alcanzar τὸ ἀθάνατον, τὸ θεῖον, τὸ φρόνιμον.

ψυχή	/	σῶμα
ἄρχειν		ἄρχεσθαι
δεσπόζειν		δουλεύειν
θεῖον		θνητόν
ἀθάνατον		ἀνόητον
ἀδιάλυτον		διάλυτον
+		−

Realmente, desde 80*d* a 81*b* podemos considerar las intervenciones de *C* como dos pequeñas *resis* o mejor excursos destinados a reforzar su argumentación recién hecha. Con lo que tenemos:

Excurso 1.° 80*d*-81*a*: donde se hace una demostración de la καθαρσις filosófica, que por otra parte ya ha sido hecha de manera suficiente, y de la inmortalidad, cf. 67*d* (παντάπασί γε —Simias—), 81*a*.

Excurso 2.° 81*a-b*: nueva ejemplificación mediante el contraste que ofrece el destino de las almas purificadas y de las no.

7.2.2. *Diálogo asimétrico* 81*c-e*

Hablan C/O_2. Prolongación de la fase inmediatamente precedente con una nueva demostración de los ejemplos ya puestos. Vuelve a explicarse la diferencia de las almas dedicadas a la filosofía y las que no. Se expresan también las dificultades de la liberación por la fuerte opresión de los sentidos y el mundo material, con lo cual 81*c* nos está poniendo en conexión y recogiendo el mismo tema de 70*a*, 80*e* y preludia el de 83*a*, o sea el de la separación del cuerpo y posterior recogimiento del alma en sí misma. La demostración se cierra con la descripción, en 81*d* y *e*, de las penas que sufren las almas no purificadas y el destino de las almas, el cual no ofrece dudas y está en relación con el género de ocupación que hayan tenido.

7.3. **Conclusión de la primera parte del agón**

A base de un diálogo estíquico 81*e*-82*b* entre O_2/C apoyando los razonamientos inmediatamente anteriores con una serie de ejemplos de las distintas reencarnaciones en animales diversos según la vida que se haya llevado. (Doctrina de la metempsícosis.)

FASE SEGUNDA DEL AGÓN III 82*c*-88*c*

Dedicada exclusivamente al desarrollo y plena demostración del tema de la cárcel del alma y conclusión de la inmortalidad reservada a los filósofos. La separación de la primera parte queda señalada con un cambio en la dirección de los parlamentos, la primera fase fue un diálogo entre el protagonista y su segundo oponente, Cebes, a partir de ahora vuelve a dirigirse a los dos a la vez, aunque realmente sea sólo Cebes quien sigue contestando. La composición no ofrece grandes diferencias respecto a la alternancia acostumbrada entre elementos dialogados y el monólogo. El contenido más importante son las demostraciones que, momentáneamente, van a suponer un triunfo del protagonista y se expresan mediante dos *resis* de desigual duración apoyadas por sendos diálogos asimétricos.

7.4. **Planteamiento** 82*c*-88*c*

7.4.1. *Diálogo asimétrico* 82*c-d*

C/O_2. Hace un momento nos referíamos a la transición de una a otra fase de este *agón*, que podemos ver marcada por dirigirse el protagonista a sus dos interlocutores, pero tan sólo es O_2 quien continúa respondiendo. Se ponen de manifiesto por parte de Sócrates los efectos de la filosofía, idea que volverá a tratarse más adelante, en 107*c* y 115*b*, en la conclusión del acto II. La abstención del filósofo de toda preocupación material es, naturalmente, una preparación o anticipación de la teoría del mundo físico como cárcel del alma.

7.4.2. *Resis* 82*d*-83*c*

A cargo de *C*. Este elemento es el desarrollo de lo anunciado en la *resis* del *proagón* I (2.1.2), 62*b* y anunciado en el diálogo precedente, tema de la cárcel del alma y liberación a través de la filosofía.

7.4.3. *Diálogo asimétrico* 83*c-e*

O_2/C, inquiriéndose detalles de la teoría, este elemento no hace otra cosa que insistir en la demostración de la esclavitud de los sentidos que sólo consiguen retener el alma y obligarla a reencarnarse una y otra vez sin poder

compartir lo divino. El acuerdo del oponente es en este punto absoluto (ἀληθέστατα λέγεις), se alcanza así el triunfo, que después se revelará momentáneo, de Sócrates.

7.4.4. *Resis* 84*a-b*

De Sócrates, a modo de conclusión, dirigiéndose nuevamente a sus dos discípulos-oponentes, Simias y Cebes. Resumen de su demostración, los resultados de la misma son que el alma de quien ha filosofado va directamente a la verdad, con lo que queda pues disipada la objeción planteada inicialmente al protagonista sobre la posibilidad de disolución del alma tras la muerte. Después de las últimas palabras de Sócrates se produce una pausa en el relato que permite la transición a la conclusión general de todo el acto I.

8. ELEMENTO TRANSICIONAL

El corte siguiente a las palabras del protagonista pasa a ser objeto de narración con la aparición, nuevamente, de *N*, lo que permite la descripción del ambiente reinante en el escenario, la cárcel: σιγὴ ἐγένετο... ἐπὶ πολὺν χρόνον. Todo el coro de discípulos permanece callado mientras que dos de sus miembros, Simias y Cebes, en voz baja discuten entre sí, lo que produce una nueva intervención del protagonista con un nuevo planteamiento.

9. NÚCLEO 84*c*-88*b*

La acción, que por breves momentos ha quedado algo relajada con el silencio de todos los reunidos, vuelve en seguida a tornarse polémica, llegando a amenazar las dudas de Simias y Cebes la precaria victoria del protagonista. El retraso es deliberado antes de que ambos oponentes puedan replantearse críticamente las argumentaciones anteriores cuya afirmación ha ido arrancando Sócrates por medio de los elementos dialogados. La composición de esta parte del diálogo nos ofrece, como preparación a la presentación de las objeciones por parte de los oponentes, un diálogo breve, a base de una única intervención a cargo de *C* y O_1 (Simias), la intervención de *C* es de carácter protréptico y la de O_1 de simple presentación de las dudas; después tres *resis* contrapuestas del protagonista y de sus dos contrincantes constituyen el núcleo de esta fase. Al finalizar las exposiciones largas de los dos discípulos, un relato con vuelta a la figura del narrador interrumpido por una breve *prótrepsis* de Sócrates disuelven de manera negativa para el protagonista el acto I.

9.1. **Diálogo breve** 84*c-d*

Constituido por dos parlamentos de similar duración y únicos a cargo de *C* y O_1. La primera intervención es una *prótrepsis* (84*c*) de Sócrates dirigida por igual a sus dos oponentes que, hasta el momento, han permanecido al margen del silencio de sus compañeros de auditorio, con el objeto de exhortarles a que expongan sus dudas. La respuesta corre a cargo de O_1 (84*d*) que expresa la ἀπορία en que desde hace largo rato se sienten ambos discípulos, no suficientemente satisfechos con las demostraciones aportadas. Trata Simias de dar una justificación ya que teme derribar totalmente el razonamiento de Sócrates, para lo cual alude al momento presente.

9.2. **Resis** 84*d*-85*b*

Sócrates se apoya en un mito para mostrar la dificultad de persuadir al auditorio de que su situación no es tan trágica como ellos piensan. La paráfrasis a base del conocido mito de los cisnes le permite referirse a su muerte inminente. En realidad, en esta *resis* no hay una respuesta concreta a los interrogantes que todavía ofrecen sus interlocutores, sino, al revés, una autojustificación de su tranquilidad incomprendida ante la muerte y una manera de impulsar a sus oponentes a que pregunten lo que crean conveniente para convencerse totalmente: (χρὴ ἐρωτᾶν ὅτι ἂν βούλησθε).

9.3. **Resis** 85*b*-86*e*

En boca de O_1 y contrapuesta a la del protagonista, poniendo en peligro el triunfo conseguido al término del *agón* anterior. Simias lleva a cabo una larga exposición de la ἀπορία, con una anticipación de la que poco después va a hacer Cebes; se reclama una argumentación más convincente mediante alegorías, alegorías que van a ser recogidas por el protagonista más adelante (99*c-d*). La postura del oponente es la de mantener la dificultad o, prácticamente, imposibilidad de conseguir un conocimiento sobre el tema del alma. En este punto llegamos a la derrota del protagonista, cuya demos-

tración no ha servido para nada. Según el modo de ver de Simias, las posibilidades de penetrar en el tema permiten una división entre:

— μαθεῖν τῶν ἀνθρωπίνων λόγων
— μαθεῖν λόγου θείου τινός

que enlaza directamente con 99*c-d*, como veíamos antes a propósito de las alegorías utilizadas por Simias.

La *resis* se ve momentáneamente interrumpida por un brevísimo inciso del protagonista (85*e*) pidiendo precisión sobre el punto que en concreto no queda bien demostrado.

Continúa la *resis* de Simias (85*e*-86*d*). Es la fase más significativa de la exposición de O_1, se procede a desmontar la concepción socrática del alma y ofrecer Simias la suya. Queda definida ahora el alma como un equilibrio (ἁρμονία) entre contrarios (se compara expresamente con la lira) con lo que el cuerpo al morir conlleva también la desaparición del alma (ψυχὴν... ἐν τῷ θανάτῳ...ἀπόλλυσθαι).

Se produce una momentánea suspensión de la acción con sutura a base de relato que, unido a la *prótrepsis*, retrasa la intervención de Cebes, apoyando y completando la refutación de las tesis del protagonista. El breve relato marca, como es costumbre, un determinado movimiento o relajación en la escena: διαβλέψας, tras lo cual Sócrates acepta la refutación, alabando la agudeza de su primer oponente y reclamando de su otro oponente, Cebes, que exponga sus argumentos para ver si puede darles la razón o no.

9.4. **Resis** 86*e*-88*b*

Expuesta por O_2, con un punto de partida diferente del de su compañero, la discrepancia inicial es referente a la superioridad que Simias concedía al cuerpo sobre el alma. La exposición de Cebes está perfectamente montada en torno a siete puntos, formalmente se recurre al diálogo fingido entre el actor y un personaje imaginarios, que en este caso es el razonamiento (λόγος) mismo y Cebes. De entrada, Cebes reconoce su conformidad en lo referente a la inmortalidad (87*a*). En segundo lugar, discrepancia de Simias, ya vista (87*a*), que hace a Cebes adoptar la premisa socrática de que lo más duradero se conserva (tercer punto 87*a-b*), lo cual va a someter a crítica mediante un símil. El cuarto punto de la argumentación es el símil mismo (87*b-c*). La demostración de la falsedad de dicho razonamiento (87*d*) deja en entredicho la refutación de Simias. Hasta aquí (quinto punto), la *resis* exige casi más atención de Simias que del protagonista. La desarticulación de la tesis de Sócrates se produce en realidad en el sexto punto con la presentación de pruebas acerca de la falta de argumentos sólidos para la inmortalidad (87*e*). En el séptimo y último escalón de la *resis* se aprovechan pruebas socráticas —de las sucesivas reencarnaciones, en concreto— que concluyen con la imposibilidad de demostrar, de una manera razonable, la inmortalidad, puesto que lo que en realidad se asegura con esta teoría es la destrucción del alma (88*a-b*). Con esta segunda de Sócrates, el acto segundo llega a su fin.

9.5. **Relato** 88*b-c*

Con vuelta al estilo directo con descripción, a cargo de *N*, de la confusión en todos los presentes por las palabras de O_2. La función es la de dar paso al inmediato diálogo entre *N*/*IN*, o sea, Equécrates y Fedón, volviendo así al mismo punto de arranque de la obra: ἀπιστία.

10. Intermedio 88*c*-92*a*

La transición al acto II se efectúa mediante una unidad de carácter doble. Se recurre a dos niveles de representación, en e.d. y en e.i. La primera etapa, en e.d. (88*c*-89*b*) recoge la prótrepsis de Sócrates para que sus discípulos cobren confianza. La segunda se expresa mediante narración en *e.i.* (89*b*-92*a*).

10.1. **Intermedio en e.d.** 88*c*-89*b*

La vuelta al estilo directo una vez finalizada la primera parte de la pieza ha hecho entrar nuevamente, como acabamos de ver, al Narrador y su interlocutor en el tiempo real de la narración de la acción. Vuelve a producirse, ahora, una situación análoga a la que teníamos en el punto de arranque de toda la obra. La inquietud general recién descrita trasciende los límites de la escena, prolongándose fuera del relato base. Igual que al principio de la pieza, Equécrates *(IN)* requería de Fedón *(N)* que le diera a conocer cuáles fueron los hechos, así ahora se pide la continuación del relato. Este elemento previo a la segunda parte del diálogo está constituido por dos pequeñas *resis* a cargo del presentador de la obra y su interlocutor con una transición al relato que vuelve a preparar el ambiente para la reanudación de la acción dramática interrumpida brevemente.

10.1.1. *Resis* 88*c-e*

A cargo de *IN;* la exposición tiene carácter protréptico, su finalidad es la de exhortar al narrador a que continúe, que dé a conocer otro λόγος que conduzca al desenlace de la tensión planteada por el resultado negativo de la primera parte.

10.1.2. *Resis* 88*e*-89*b*

La respuesta de *N* es esencialmente narrativa. Concluye la descripción ambiental iniciada en 88*b-c* (cf. 9.6). Las palabras de Fedón sufren un breve inciso por parte de *IN* para reforzar su requisitoria anterior, tras las cuales *N* empieza su relato descriptivo con todos los detalles locales necesarios para crear la nueva atmósfera que, a partir de aquí, va a necesitar la acción. Se hace referencia, de manera expresa, a la prótrepsis del protagonista (προύτρεψε) para tranquilizar a su auditorio.

10.2. **Intermedio en e.i.** 89*b*-92*a*

Este elemento transicional presenta un tono ascendente, de manera progresiva el protagonista irá adentrándose en el tema principal que se desarrollará en el acto II, verdadera autodefensa de los argumentos que acaban de ser derrotados. El presente intermedio, con valor introductorio, establece el punto de partida previo para las discusiones posteriores, a base de mostrar los elementos que deben desecharse y de plantear otros que permitan seguir operando y llegar a una conclusión satisfactoria. El medio para ello es convencer a un elemento del coro *(AD)* eventualmente destacado (Fedón), con lo que estamos en la momentánea conversión de *N* en *AD*, del narrador en actor, y a continuación Sócrates intentará conseguir el acuerdo provisional de sus dos oponentes, Simias y Cebes, para seguir adelante en la discusión y demostración.

El intermedio se compone de dos elementos dialogados y una *resis*. La fase dialógica son un diálogo estíquico y otro asimétrico que anticipan el *agón* y preparan la conclusión de la próxima *resis*, respectivamente.

10.2.1. *Diálogo estíquico* 89*b-c*

C/AD. Sócrates, que al empezar esta segunda parte está derrotado, sólo quiere salvar su argumentación, aludiendo para ello, de manera irónica, a la muerte real y la del alma, y escogiendo para esto a un elemento cualquiera del coro, a Fedón. El *agón* se está anticipando en las irónicas palabras de Sócrates (πρὶν ἂν νικήσω ἀναμαχόμενος τὸν Σιμμίου τε Κέβητος λόγον), a la vez que solicita la ayuda de Fedón para ello.

10.2.2. *Diálogo asimétrico* 89*c*-90*d*

C/AD; en el que ya el interlocutor sólo actúa como mero comparsa afirmando los puntos del protagonista o interrogando para que la exposición pueda continuar. De entrada, se lanza un hilo hacia adelante (ἀλλὰ πρῶτον εὐλαβηθῶμέν τι πάθος μὴ πάθωμεν), que se desarrollará en 90*d* al final, ya dentro de la *resis* (τοῦτο εὐλαβηθῶμεν). El diálogo presenta la siguiente composición: 89*d-e* plantea una argumentación en la que la μισολογία produce μισανθρωπία, por confiar en los razonamientos ajenos, lo cual es asentido por *AD;* 89*e* apoyando la argumentación anterior con indicación de los resultados, lo que exige una precisión o ejemplificación que *AD* requiere; 90*a* respuesta al requerimiento del interlocutor con presentación de ejemplos a los que *AD* muestra su conformidad; 90*b-c* aplicación, por parte de *C*, de los resultados admitidos al razonamiento filosófico; sigue igualmente el asentimiento de Fedón; 90*c-d* aplicación de todo lo dicho a la situación presente del protagonista, lo cual vuelve a enlazar directamente con el diálogo estíquico del comienzo del prólogo, que se cierra con el asentimiento final de *AD*.

10.2.3. *Resis* 90*d*-91*d*

Por parte de *C*. Se recoge la advertencia lanzada al principio del diálogo anterior. Hay un cambio de dirección en las palabras del protagonista que, tras la preparación inicial y mediante la utilización como interlocutor de un componente del auditorio, vuelve a dirigirse a sus oponentes. La *resis* va ahora dirigida a O_2 (Cebes). Lo que pretende Sócrates es una aclaración de base para poder montar una nueva argumentación. El peligro, resultado de la derrota del protagonista hasta este punto de la obra, no es que las argumentaciones sean falsas, sino que no se esté quizá lo suficientemente dispuesto a buscar lo más cierto. En suma, el contenido fundamental de la *resis* socrática es la concepción crítica de la investigación. La *resis* está integrada por dos fases claramente diferenciadas:

a) 90*d*-91*c* cuerpo fundamental de la *resis* dirigido a Cebes, con la exposición ya mencionada de ese concepto crítico y la convicción sobre la existencia de la verdad y delimitado por un verbo de movimiento alusivo a lo próximo de la ejecución (οἰχήσομαι).

b) 91 *c-d* que conforma la *párodos* marcada por el ἰτέον inicial y referido no sólo a Cebes, sino también al otro oponente, Simias. Se cierra el conjunto con un resumen de las tesis sostenidas por ambos para a partir de ahí estar en condiciones de reanudar la discusión con el previo acuerdo de ambos oponentes (συνωμολογείτην ἄμφω) más un pequeño elemento estíquico. Se accede así al acto II.

10.2.4. *Diálogo estíquico* 91*e*-92*a*

Personajes: $C/O_2/O_1$. Sócrates consigue de sus contrincantes un nuevo apoyo a su teoría de las Ideas y al tema de la cárcel del alma. Con este acuerdo, anticipado ya de manera narrativa, el protagonista está en condiciones de preparar una nueva argumentación sobre la que poder defender su tesis.

ACTO II 92*a*-107*a*

11. AGÓN IV 92*a*-107*a*

La misión de este último enfrentamiento es salvar el tema primordial de la pieza a punto de naufragar en el acto primero. El *agón* es de una duración bastante dilatada y encaja dentro del tipo general de *agón* platónico bastante mejor que el tercero. Consta, como observábamos antes, de dos períodos marcados con mucha claridad. Una primera parte, que comprende desde 92*a* hasta 101*e*, a base de una alternancia diálogo asimétrico/*resis*, cuyo núcleo expresivo es una larguísima demostración dicha sólo por el protagonista. La segunda parte, 102*b*-107*a*, está precedida de un movimiento general del auditorio a favor de lo expuesto en la primera parte y una breve pausa en la narración a base de abandonar el tiempo dramático con conversación entre *N*/*IN* y breve relato de *N*, la transición entre ambas partes del *agón* es breve (102*a*). La segunda parte también con tres fases: planteamiento, núcleo y conclusión, montadas sobre diálogo y *resis*, con la demostración del alma como principio vital opuesto naturalmente a la muerte.

PRIMERA FASE 92*a*-101*e*

11.1. **Planteamiento** 92*a*-95*e*

En su mayor parte mediante elementos dialógicos entre el protagonista y sus dos contrincantes que desembocan en una *resis* que plantea la demostración general, objeto del núcleo. La composición comprende un largo diálogo asimétrico (92*a*-95*b*) con dos vertientes: una, 92*a*-95*a* conversación entre *C* y O_1 y la otra entre *C* y O_2 (95*a-b*); la diferencia de extensión entre ambas está en función del tipo de respuesta de Sócrates a las graves objeciones presentadas en la conclusión del acto I (9.3 y 9.5). La fase más dilatada es la que corresponde a la conversación entre Sócrates y Simias, mientras que el diálogo con el segundo oponente es, en realidad, de carácter simple, con una intervención única cada interlocutor. La función de la primera fase, o primer diálogo, es desmontar la objeción de Simias, mientras que en la segunda, frente a lo que cabría esperar, un equilibrio, no sólo en forma, sino en contenido, sólo se nos ofrece una predisposición en el ánimo de Cebes para, más adelante, dejarse convencer. En realidad, la respuesta al segundo oponente no se manifiesta hasta la pequeña *resis* siguiente (95*b-e*).

11.1.1. *Diálogo asimétrico* 92*a*-95*a*

Personajes: C/O_1. Como anticipábamos antes, es de una extensión considerable y tiene una estructura adecuada a las necesidades socráticas de defensa, respondiendo también, por otro lado, a la buena disposición de que el protagonista hacía gala en 92*a* para cambiar, si es preciso, de opinión. De los tres momentos que comprende este diálogo tenemos un predominio en la extensión de las intervenciones del protagonista en la primera y última fases (92*a*-92*e* y 94*b*-95*a*, respectivamente), mientras que la segunda podríamos considerarla, si fuera un elemento independiente, como un diálogo breve, con similar duración en los parlamentos de cada personaje.

a) 92*a*-92*e*. Fase introducida ἀνάγκη σοι...ἄλλα δόξαι. Sócrates demuestra la contradicción de su oponente aprovechando sus mismos argumentos, es decir, el tema de la ἁρμονία y la lira, demostrando la contradicción en que caía: si el alma (entendida como armonía) preexiste, no puede a su vez estar compuesta de elementos preexistentes. Como apoyo a las aclaraciones del protagonista se recurre a la ironía: πρέπει γε εἴπερ τῷ ἄλλῳ λόγῳ ξυνῳδῷ εἶναι καὶ τῷ περὶ ἁρμονίας. La elección debe ser entre dos términos opuestos: el de la consideración de que el aprendizaje (μάθησιν)

es un recuerdo o que el alma es armonía. Simias escoge la primera posibilidad, a la vez que resume y acepta la teoría de las ideas en una respuesta larga. Este punto (92*d*) está en perfecta relación con 75*c-d* y 76*d*-77*a* en el núcleo del *agón* II. En esta primera fase del diálogo el oponente primero ha quedado convencido y renuncia al concepto de armonía.

b) 92*e*-94*b*. Esta fase y la siguiente constituyen la recuperación, por parte del protagonista, de las posiciones perdidas en el acto anterior. La forma del diálogo se hace ahora mucho más ágil. Podemos considerar esta parte como un diálogo breve. El razonamiento de Sócrates y las respuestas de Simias son cortas y rápidas. Se establece de forma clara que el alma es unitaria en contra de la gradación que presentaba la armonía mantenida antes por Simias.

c) 94*b*-95*a*. En esta última fase se vuelve a las intervenciones de mayor duración por parte de Sócrates. Constituye esta última vertiente del diálogo un apoyo a los puntos positivos sacados de la conversación anterior. Se expone el control par parte del alma sobre el cuerpo y sus pasiones. Para concluir, Sócrates se apoya en un texto de Homero, no exento de matiz irónico, a lo que Simias no ofrece el menor reparo (ἔχει οὕτως).

11.1.2. *Diálogo asimétrico* 95*a-b*

Entre C-O_2. Al finalizar la crítica a las objeciones de Simias, el protagonista se prepara para atacar las de su otro rival. Esta pequeña unidad simple es una preparación y anticipación, un elemento de sutura entre ambas respuestas, la dada a Simias y la que se prepara para Cebes. El apoyo material para ello es la alusión al mito de Harmonía y Cadmo, cuya primera parte ha sido ya tocada. Ahora queda la segunda, o sea, el turno de Cebes. Aunque sería de esperar, sin embargo, no hay una gran tensión, y esto por el general tono conciliador de toda la obra. Así, inmediatamente antes de empezar a ser desmontados sus argumentos, el oponente, Cebes, es propicio a dejarse convencer, aunque no deja de mostrar cierta confianza, pues su divergencia tiene una raíz distinta de la de Simias.

11.2. **Núcleo** 95*b*-100*c*

Su composición es la siguiente: pequeña *resis* de planteamiento, breve pausa con relato, de transición, gran *resis* demostrativa. Prácticamente, todo él es una inmensa tirada del protagonista. Tan sólo se producen unas esporádicas intervenciones de Cebes para reconocer y admitir los nuevos puntos de vista socráticos.

11.2.1. *Resis* 95*b-e*

A cargo de C, resumiendo la tesis de Cebes e invitándole a exponer nuevas dudas, con lo que se está retardando la acción, antes de pasar a desmontar la crítica que le presentó en el acto I. La *resis* se cierra con unas breves palabras de O_2 reconociendo como suya la síntesis hecha por Sócrates, lo cual permite acceder a la transición de la unidad más importante.

11.2.2. *Transición* 95*e final*-96*a principio*

Mediante una pequeña pausa en la acción a base de relato: συχνὸν χρόνον ἐπισχών, más una unidad simple entre C-O_2, que preludia la intención del protagonista de convencer a Cebes y a los presentes en general mediante su propia experiencia; el oponente acepta: βούλομαι.

11.2.3. *Resis* 96*a*-100*c*

De C, su extensión es enorme y presenta una composición muy clara, tres grandes períodos correspondientes a otras tantas fases del contenido, delimitados por pequeños incisos a cargo de O_2 que posibilitan una articulación más ágil de los bloques de contenido de la *resis*. Los grandes bloques que componen esta intervención de Sócrates responden a una introducción, un núcleo y una conclusión de las demostraciones necesarias en esta primera parte del *agón* para sacar a flote sus argumentos.

A) Introducción 96*a*-99*d*

1) 96*a-d* ἄκουε τοίνυν ὡς ἐροῦντος la acción al inicio está totalmente relajada. Se empieza por hacer historia de la constante preocupación de Sócrates por el saber.
2) 96*d-e* pequeño d.a. O_2/C. La introducción de tres pequeños parlamentos actualiza lo referido al inicio de la *resis*, trasladándolo a las necesidades de respuesta de Cebes. La intervención socrática ahonda un poco más en el planteamiento general de la *resis* y arranca el previo asentimiento de Cebes para dar paso a la segunda parte de esta primera fase.
3) 96*e*-99*d*. Reanudación de la exposición continua de C, con el mismo carácter histórico, mostrando todos los pasos dados por él tendentes a alcanzar el porqué de todo. Los hilos argumenta-

les hacen referencia a la valoración del νοῦς ordenador y causante de la realidad (97*b* final), a sus contactos con la sofística, Anaxágoras y la lectura de obras científicas (97*c*-98*c*), mención del fracaso de sus esperanzas (98*b*) —ἀπὸ δὴ θαυμαστῆς ἐλπίδος... ᾠχόμην. Precisamente la crítica que a partir de aquí monta contra la sofística le lleva a aludir al tema general del diálogo, de la muerte inminente, a través de un cambio de postura ἐνθάδε κάθημαι (98*d*), lo que momentáneamente hace volver a la posición inicial de la obra en 60*b*. En efecto, la situación ahora es análoga a la de la *parodos* (1.3.2), en lo que se refiere a lograr el convencimiento de los presentes: una ironía de matiz antisofístico trata de dar una explicación a esa acción con lo que se verifica la transición a la segunda fase, el núcleo (δεύτερον πλοῦν... ἐπίδειξιν ποιήσωμαι) igual que decía Simias en 85*c-d*. La transición queda reforzada con el βούλομαι de Cebes (99*d*) aceptando la demostración —*epídeixis*— que ofrece Sócrates.

B) Núcleo 99*d*-100*a*

Exponiendo Sócrates el nuevo camino de investigación que ha adoptado. Con un lenguaje más oscuro está asentado nuevamente la teoría de las ideas que, como absolutas, son la causa de todo. Deliberadamente se quiere prolongar la *resis* en un lenguaje más comprensible: βούλομαι σοι σαφέστερον εἰπεῖν ἃ λέγω, que exige una nueva intervención de O_2 para pedir esa aclaración y pasar así a la última fase de la *resis*.

C) Conclusión 100*b-c*

En realidad, una prolongación del núcleo, no se añade nada nuevo, vuelve a insistirse en las ideas como causa absoluta, pero en definitiva sigue dejándose en suspenso la tan esperada demostración definitiva, que promete hacer si se le admite todo lo ya expuesto, hecho que naturalmente arranca el último inciso de Cebes: συγχωρῶ.

11.3. **Conclusión de la primera parte del agón IV** 100*c*-101*e*

Como es habitual, se aplica ahora de una manera práctica lo expuesto en el núcleo. Consta este conjunto de un elemento dialogado, d.a. 100*c*-101*b* y una *resis* del protagonista 101*b* final-101*e*, la aprobación por parte de los dos oponentes y del auditorio en general disuelven la acción que por unos momentos vuelve al tiempo de narración.

11.3.1. *Diálogo asimétrico* 100*c*-101*b*

Interlocutores C/O_2. Apoyo a la gran *resis* precedente. Se aplica dialécticamente el contenido de las largas demostraciones. Sócrates, a base de grandes proposiciones y breves afirmaciones de su oponente, va ejemplificando la teoría de las ideas. Aunque formalmente la conversación sólo está planteada con Cebes con vistas a lograr su conformidad, de hecho, indirectamente se está buscando la aquiescencia del otro oponente y del coro en general.

11.3.2. *Resis* 101*b* *final*-101*e*

A cargo de *C*. Resumen también a base de ejemplos para señalar y dejar claras las diferencias entre el método de saber sofístico y el del verdadero filósofo con la confianza de que su contrincante pase a formar parte de estos últimos. En efecto, se produce el acuerdo y asentimiento de Simias y Cebes (ἀληθέστατα λέγεις), a pesar de que formalmente se ha dirigido la *resis* a Cebes. Por otra parte, el acuerdo se extiende al auditorio (πᾶσι τοῖς παροῦσιν ἔδοξεν), mencionado ya en la unidad siguiente, fuera de la acción del diálogo y dentro del estilo directo de la conversación entre Equécrates y Fedón.

11.4. **Transición a la segunda parte del agón IV** 102*a*

El enlace entre ambas partes del *agón*, como hemos anticipado ya anteriormente, está marcado por una ocasional vuelta al estilo directo, es decir, interrupción en el relato dramatizado de la acción para volver al presente extradialógico entre el narrador, Fedón y su interlocutor correspondiente, Equécrates. Los elementos constitutivos de la transición son un diálogo simétrico y un pequeño relato.

11.4.1. *Diálogo asimétrico* 102*a*

Entre *IN*/*N*. La repercusión de los razonamientos socráticos rebasa el marco de la acción relatada por Fedón, para conseguir el apoyo de un elemento ajeno a ella, que es Equécrates. En estas palabras de apoyo se nos da también a conocer el movimiento del coro a favor de Sócrates, como anticipaba antes. El interlocutor exige la continuación del relato.

11.4.2. *Relato* 102*a final*

A cargo del narrador, para enlazar con la segunda parte del *agón*, nueva referencia al acuerdo general: ἐπεὶ αὐτῷ ταῦτα συνεχωρήθη.

12. SEGUNDA FASE DEL AGÓN IV 102*b*-107*a* principio

Cuenta con las mismas fases que la primera parte, un planteamiento (102*b*-103*e*) compuesto de *d.a.* + *R* + *d.a.* dependiendo, por completo, del diálogo visto en 13.3.1 y, con ligeras discrepancias, de uno de los presentes; un núcleo (103*c*-105*c*) formado por *R* + *d.s.* + *R*, grueso de las demostraciones necesarias y una conclusión (105*c*-107*a* principio) a base de diálogo: *d.e.* + *d.a.*, aplicación dialéctica de las definiciones aportadas y anticipándose al tema sustancial de la conclusión general del acto II.

12.1. **Planteamiento** 102*b*-103*e*

A pesar de la breve interrupción que supone la transición de un período a otro del *agón* y de la estructura completa y unitaria que ofrece y que podrían constituirle en un *agón* independiente; realmente no es así, pues en lo que al contenido se refiere presenta una estrecha vinculación con la fase precedente. El tema tratado en cada una de las unidades gira en torno al mismo que se lanzó en 100*c* y ss. y que al final tendrá que ser sustituido por otro tipo de ejemplificación al surgir objeciones por un miembro integrante del auditorio.

12.1.1. *Diálogo asimétrico* 102*b-d*

C/O_2; enlazando directamente, al margen de la interrupción ya vista, con el diálogo de 100*c*-101*b*, se abunda en la explicación del mismo tema de aplicar la teoría de las ideas a través de los ejemplos que suministran las relaciones entre los tamaños, se continúa, pues, con estos ejemplos concretos caracterizándose al final por medio de unas pinceladas narrativas, con rápida vuelta al estilo directo y a cargo de *N*: καὶ ἅμα μειδιάσας y con un συνέφη de aprobación referido a Cebes.

12.1.2. *Resis* 102*d*-103*a*

Del protagonista para apoyar todas sus explicaciones ejemplificadas del diálogo anterior y del final de la primera parte. Los dos conceptos utilizados, el de la grandeza, en cuanto al tamaño, y el de la pequeñez, se excluyen el

uno al otro. El oponente sigue sin mostrar reparos (οὕτω φαίνεταί μοι), pero sí uno de los presentes.

12.1.3. *Diálogo asimétrico* 103*a*-103*e*

AD-C/O_2. La réplica a las palabras de Sócrates surge de uno de los miembros del auditorio. Su inclusión en escena se hace, como era de esperar, mediante un brevísimo inciso relatado por *N*. La intervención es totalmente anónima. La objeción está motivada por la incomodidad que le produce lo contradictorio de la argumentación del protagonista en lo relativo a los contrarios. Según los ejemplos esgrimidos por Sócrates, hay una contradicción con lo mantenido por éste en 70*d*-71*a* (cf. 5.1.1). *C* advierte la diferencia conceptual entre un pasaje y otro. La respuesta a *AD* está indicada también mediante relato de *N* haciéndose también referencia a un ligero movimiento escénico: παραβαλὼν τὴν κεφαλὴν. Inmediatamente el diálogo vuelve a discurrir por su cauce normal con Cebes, del que se sigue conservando la adhesión. Para cimentar mejor sus argumentos, Sócrates recurre a un nuevo ejemplo: las oposiciones frío/calor y par/impar, ejemplificaciones objeto de las demostraciones contenidas en el núcleo.

12.2. **Núcleo** 103*e final*-105*c*

Ofrece una composición muy clara y perfectamente equilibrada, de tipo anular, lo mismo en la forma que en el contenido. En cuanto al primer aspecto se observa que dos largas *resis* del protagonista enmarcan un elemento dialogado del tipo simétrico, a su vez cada una de ambas *resis* consta de dos fases claramente diferenciadas por otros tantos incisos del oponente mostrando su conformidad para poder proseguir Sócrates la demostración, en cuanto al contenido, ambas tiradas se refieren a la aplicación de los conceptos opuestos anticipados en la preparación. El elemento intermedio, el diálogo simétrico es un simple refuerzo dialéctico de la *resis* primera y una preparación del terreno para la segunda.

12.2.1. *Resis* 103*e final*-104*c*

A cargo de *C*, el carácter de esta larga intervención es exclusivamente demostrativo, la estructura, bimembre:

a) 103*e*-104*b* demostración de que lo contrario no se opone a sí mismo, partiendo del ejemplo 'impar/par', la respuesta afirmativa de Cebes impulsa la segunda fase.

b) 104*b*-*c* conclusión de esta primera demostración aludiéndose a lo dicho en a) y al contenido general de lo tratado desde el planteamiento de esta segunda parte del *agón*.

12.2.2. *Diálogo estíquico* 104*c*-*e principio*

C/O_2; afianzamiento dialéctico del contenido de la *resis* precedente y tratando de buscar una definición, que no llegará hasta la otra *resis*, la discusión gira sobre los ejemplos de lo 'par' e 'impar'.

12.2.3. *Resis* 104*e*-105*c*

El protagonista configura, al fin, una definición a través de dos etapas, la duración de la *resis* es aproximadamente igual que la de su correlato anterior.

a) 104*e*-105*b* principio donde se establece la definición de las entidades diferentes entre sí pero no necesariamente opuestas, es este elemento el resultado de la conversación precedente. Una alusión de Sócrates a si son compartidas sus opiniones, exige un momentáneo inciso de Cebes que permite la continuación de la *resis*: πάνυ σφόδρα καὶ ξυνδοκεῖ καὶ ἕπομαι.

b) 105*b*-105*c* aplicación del contenido de la tesis de que lo contrario no se opone a sí mismo, a la organización del cuerpo humano, con lo que esta ejemplificación está planteando los términos con que se va a operar en la discusión objeto de la esticomitía siguiente.

12.3. **Conclusión** 105*c*-107*a principio*

Se trasladan las definiciones y demostraciones alcanzadas a los terrenos concretos del cuerpo y el alma. Tras la larga intervención socrática se hace necesaria ahora una confrontación dialogada como resumen y aplicación práctica de los puntos demostrados. La conclusión a este *agón* es sólo diálogo entre C y O_2. En la conversación hay que distinguir dos etapas, una de carácter estíquico, con aplicación inmediata de los puntos de la *resis* y otra asimétrica con nuevas aportaciones argumentales definitivas por parte del protagonista.

12.3.1. *Diálogo estíquico* 105*c*-*e*

C/O_2. La ampliación de la teoría de los contrarios realizada en el núcleo se aplica dialécticamente al problema de la muerte y el alma, es un paso más y nuevo para demostrar que el alma —algo vivo por definición— no puede ser lo contrario de sí mismo, es decir, principio de muerte. Una vez establecido y aceptado esto, la conversación pierde agilidad y deriva en unas intervenciones más largas por parte de Sócrates.

12.3.2. *Diálogo asimétrico* 105*e final*-107*a principio*

C/O_2. Nuevamente se recurre al símil utilizado en el núcleo, lo par/impar, caliente/frío para probar, con idéntica lógica, la inmortalidad del alma. La clave de la argumentación de este diálogo se encuentra en 106*c* final y ss., con la conclusión de la inmortalidad e indestructibilidad del alma (ψυχὴ ἀθάνατος καὶ ἀνώλεθρος), refiriéndose además a la pervivencia de las almas en el Hades, con lo que se anticipa al tema, objeto del contenido de la conclusión general a todo el acto II, que se desarrollará más adelante.

El final del *agón* no está marcado mediante indicaciones escénicas del relato como cabría esperar. El acceso a las conclusiones generales de todo el segundo acto es directo, mediante la prolongación de la conversación del protagonista con sus oponentes. Únicamente la acción va a quedar momentáneamente relajada en un pequeño diálogo de transición.

13. Conclusión general 107*a*-115*e*

Con dos fases independientes: 107*a*-115*a* y 115*b*-*e*. La primera tras el *agón*, con una gigantesca exposición por parte del protagonista que conecta con todas las fases significativas de la obra, culmina aquí su demostración que ya a partir del *agón* IV para nada ha sido discutida. La larguísima exposición de carácter mítico va precedida de un pequeño diálogo breve de transición entre el *agón* y la conclusión general que a la vez prepara la presencia del mito, tipo de discurso que recoge los temas tratados anteriormente haciendo su balance que, por otro lado, va a resultar favorable, ya que el auditorio, predispuesto en su favor desde el principio, se deja convencer, con lo que el triunfo de Sócrates se logra. La segunda tiene lugar cuando dialoga con Critón. Consta de *d.a.* + *R*.

Primera fase 107*a*-115*a*

13.1. **Diálogo breve** 107*a*-*b*

Unidad simple unitaria entre O_2-O_1-C. La conversación supone a la vez la transición al final del acto y también el planteamiento de la larga in-

tervención de carácter mítico del protagonista. Sólo tienen un parlamento cada uno de los interlocutores. En primer lugar es Cebes quien muestra su conformidad con todo lo dicho por Sócrates mientras que duda de que esto sea así por parte de Simias, quien en efecto presenta cierta vacilación y desconfianza. La respuesta de Sócrates se limita a reconocer la dificultad de análisis que su tesis requiere. La acción en esta unidad simple ha quedado en cierto modo relajada y deja el camino abierto para intentar una demostración de carácter alegórico que abarque todo aquello que ha sido discutido, de suerte que por medio de este tipo de ejemplificación las dudas de sus oponentes y, por tanto, del coro, se disipen. Con la conformidad de Simias (ἀληθῆ λέγεις) Sócrates ya puede actuar solo.

13.2. **Exposición mítica** 107*c*-115*a*

Conformada a base de tres grandes *resis* perfectamente enlazadas unas con otras a través de los puntos de sutura o acceso de una a otra *resis*. El contenido de los tres elementos es el mismo, un mito de carácter geográfico sobre el destino de las almas; cada una de las fases: presentación, núcleo y conclusión, está diferenciada mediante pequeños incisos ya dialogados o simplemente de asentimiento por parte de uno de los interlocutores. A su vez, cada una de las distintas *resis*, o bien fases del mismo mito, presenta una composición determinada, bastante sencilla, en torno a una serie de puntos que recogen los aspectos ya enunciados en otras partes de la obra. El esquema, pues, de esta larga exposición es el siguiente:

Resis 1.ª 107*c*-108*c*.........	presentación del mito
d.b. 108*d*-109*a*.	
Resis 2.ª 109*a*-110*b*.........	núcleo del mito
inciso 110*b*.	
Resis 3.ª 110*b*-115*a*.........	complemento y conclusión del mito.

13.2.1. *Resis* 1.ª 107*c*-108*c*

De *C*. Presenta dos partes claramente diferenciadas:

a) 107*c-d* que enlaza directamente con 82*d*, diálogo asimétrico dentro de las demostraciones de la segunda parte del *agón* III, aludiendo a la abstención del filósofo de toda preocupación material, lo cual volverá a recogerse más adelante, y de una manera totalmente práctica, ya casi al final de la obra, en 115*b*. Sócrates hace en esta primera parte una introducción al mito con una breve alusión a la teoría de los premios y castigos del alma. Al aludir al Hades se conecta de manera inmediata con el principio y primera parte del mito.

b) 107*d*-108*c* el sistema de premios y castigos, ya preludiado en la fase anterior y su juicio en el Hades, con posterior reencarnación, constituyen el desarrollo de lo anunciado en 107*a*. El tema vuelve a tocarse de manera definitiva en 113*d*.

13.2.2. *Diálogo breve* 108*d*-109*a*

O_1/C. Simias no está muy convencido por la *resis* de Sócrates, desea una justificación más firme. Realmente lo que se ha producido ha sido un corte dentro de la exposición de Sócrates que aparentemente ha quedado redonda; intencionadamente han quedado muchos cabos sueltos, cuya explicación reclama ahora el oponente. La pequeña conversación no tiene sino un valor meramente transitorio hacia el núcleo del mito, con el tema de la descripción de la Tierra. La larga demostración cosmológica es un apoyo al tema principal del destino del alma y vicisitudes de la misma, que es lo que realmente le interesa aclarar al interlocutor.

13.2.3. *Resis* 2.ª 109*a final*-110*b principio*

Reanuda *C* su discurso. El núcleo del mito de la Tierra en estrecha conexión con el tema de la cárcel del alma, para demostrar cómo es en realidad la existencia humana mientras mora en la tierra. Se recurre al símil de los peces, que nunca ven el aire y la luz como son en realidad, frente a lo que expone la descripción de lo que ocurre en la superficie (μῦθον λέγειν καλὸν ἄξιον ἀκοῦσαι). Los temas tratados en esta fase del mito son, en suma, dos, el alegórico de las tierras y las aguas y el real de la cárcel del alma, los cuales, por igual van a ser recogidos de manera definitiva en 110*b* y ss. y 111*c* y ss. Al final de esta explicación tan condensada cree el protagonista necesario recurrir a un nuevo mito que, en realidad, no va a ser sino una descripción pormenorizada de lo que acaba de adelantar; naturalmente, a este punto se hace necesaria una aprobación del interlocutor, lo cual no se hace esperar, y es lo que constituye el *inciso* de 110*b* por parte de O_1, o sea Simias, con el asentamiento propio en nombre de todos los presentes, lo cual pone bien de manifiesto el papel de portavoces del auditorio que han tenido tanto él como Cebes (papel análogo al de corifeos). La expresión ἡμεῖς μύθου ἡδέως ἂν ἀκούσαιμεν, además en plural, permite el acceso a la tercera y última parte de la intervención socrática.

13.2.4. *Resis* 3.ª 110*b*-115*a*

La última intervención del protagonista completando la anterior es múltiple y está constituida mediante cuatro grandes bloques de contenido interrelacionados, sin presentar el menor corte entre unos y otros.

a) 110*b*-111*c*. Desarrollo y descripción idealizada del aspecto general de la Tierra y los seres vivos, con la descripción de cómo se reparten éstos sobre la Tierra, recogiendo lo anticipado en el núcleo. La anticipación a la explicación del destino de las almas justas es la alusión a la Isla de los Bienaventurados (111*a* y ss.).

b) 111*c*-113*c*. Descripción de las aguas y su repartición en la Tierra, siempre en función del tema principal (destino del alma). La explicación sobre el Tártaro, Océano, Laguna Estigia y demás ríos infernales, está en estrecha relación con todo lo referente al alma. En este punto se ayuda el protagonista de las formas literarias, con lo que recurre a la poesía y a algunos ejemplos de Homero (*Ilíada*, 8.14, en 112*a*).

c) 113*d*-114*c*. Tanto este apartado como el siguiente ofrecen un carácter más unitario, tras las anteriores alusiones a los ríos del mundo subterráneo se pasa de manera directa a la descripción del destino de las almas al morir: juicio y distribución de las mismas (cf. 107*d*) lo cual, en definitiva, es el objetivo último de toda la *resis*, cerrándose con el ejemplo de las purificaciones por la filosofía (φιλοσοφίᾳ καθηράμενοι), culminación esta de la pieza después de las vicisitudes por las que ha pasado la tesis de Sócrates. Toda la alegoría y el mito sólo han servido para repetir las mismas ideas. Como cierre del mito se alude a la situación real e inmediata de la acción (ἐν τῷ παρόντι) que no permite alargarse lo necesario en la demostración.

d) 114*c*-115*a*. La vuelta a la realidad y la proximidad del desenlace de la acción exigen la conclusión general de las distintas *resis* haciendo un balance de las mismas, sacando una utilidad moral de sus razonamientos: ἀθάνατον ἡ ψυχὴ φαίνεται οὖσα (114*d*) y justificación ante sí mismo de la postura mantenida: καλὸς γὰρ ὁ κίνδυνος y también justificación de su dilatada intervención: διὸ δὴ ἔγωγε καὶ πάλαι μηκύνω τὸν μῦθον. Próximo ya el final, el protagonista renueva su confianza en la muerte y reafirma todas sus opiniones. Estamos ante el triunfo trágico del que ha seguido las virtudes y sólo las lleva como bagaje: ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἂν ἀνὴρ τραγικός, ἡ εἱμαρμένη. Están quedando resumidos de modo especial los puntos tratados en 64*d*-69*b* en el *agón* I (definición de la muerte, crítica de los sentidos y liberación), que a su vez es desarrollado en 82*e*-84*b*, en el *agón* III. También se tocan en esta conclusión elementos y temas tratados en 82*c*-83*e* y 107*c*-*d*; 63*c*; 77*e* y 62*a*-*c*.

Los puntos anteriores que en este último apartado se encuentran recogidos y suficientemente demostrados en la *resis* son:

64*d*: el filósofo no debe preocuparse de lo material y, en particular, de los sentidos.

82*c*-83*e*: demostración de los efectos de la filosofía, que evita el entregarse a lo material, por tanto, el filósofo es libre; tema de la cárcel del alma, concluyendo con la demostración de la esclavitud de los sentidos y la teoría de la reencarnación.

62*a*-*c*: el tema de la prisión del alma fue anunciado aquí junto con la total dependencia de los dioses.

Otras nociones demostradas y resumidas en la fase d) son las previamente anticipadas en:

63*c*: esperanza ante la muerte, de los que siguen el buen camino.
69*b*: valor purificador de las distintas virtudes.
77*e*: miedo infantil de que la muerte disuelva el alma.
82*e*: sólo la filosofía libera de los errores del conocimiento sensible.
84*b*: no hay peligro de aniquilación del alma.

Las últimas palabras de la *resis* constituyen una dramática transición al cierre de toda la obra con una referencia total a su destino inmediato, en sus propias palabras, en lugar de en boca del narrador, como hubiera cabido esperar, se aprecia un movimiento escénico, la marcha del protagonista por su propio pie al baño antes de morir y la alusión a la pronta marcha del coro de discípulos (115*a*):

— ὑμεῖς... ἔν τινι χρόνῳ ἕκαστοι πορεύσεσθε
— τί μοι ὥρα τράπεσθαι πρὸς τὸ λουτρόν

SEGUNDA FASE 115*b*-*e*

13.3. *Diálogo asimétrico* 115*b*-*c*

Entre *AD*/*C*. Hay una ruptura con todo lo anterior, la intervención de Critón sólo está en función de las últimas palabras de Sócrates alusivas a su próxima ejecución. El contenido doctrinal cede ante la rápida ascensión del clímax dramático que ahora va a culminar. Sólo hay ahora referencias a la muerte. La preocupación manifestada por el interlocutor viene dada por los últimos deseos del héroe, con lo que se recogen en esta pequeña conver-

sación la suma del contenido de la *resis* central del *agón* III (82*d*) y el principio de la *resis* 1.ª de la exposición mítica vista en el acto II (107*b*), para aplicarlos de manera práctica a la situación inminente, lo cual constituye la exhortación y justificación final de su tarea, el cuidado y atención del alma. En los últimos momentos, el protagonista trata de captarse todavía más al auditorio, el movimiento conciliatorio precede a la siguiente *resis* y es expresado mediante el relato.

13.4. *Resis* 115*c-e*

Ultima intervención larga del protagonista. Como la victoria de Sócrates no ha sido total, sino más bien debida a la predisposición favorable del auditorio y los oponentes, vuelve a plantearse la trágica disyunción de la muerte a partir de las palabras realistas de Critón, pero ya es tarde para iniciar nuevas demostraciones, con lo que la *resis* sólo sirve para dejar asentada de una manera definitiva la separación y distinción cuerpo/alma. Aunque las palabras van dirigadas nominalmente a Critón, en sí constituyen una exhortación final al coro de discípulos.

14. Epílogo 116*a*-118*a*

Dotado de gran movimiento y dramatismo, para lo que se intercalan las intervenciones de personajes secundarios que para nada han actuado anteriormente, con el relato en e.d. del narrador a su interlocutor, para la mención de los movimientos de estos personajes. El epílogo, formalmente, consta de una secuencia dialogada entre el protagonista y personajes como Critón, el Enviado de los Once y el Verdugo, introducida e interrumpida por la presencia del relato, o sea que tendríamos:

r. + *d.a.* + *d.s.* + *r.* + *d.s.* + *r.* final

con *prótrepsis* de Sócrates y diálogo interrumpido por la muerte.

14.1. **Relato** 116*a-b*

El último cambio de disposición de los personajes es referido por el narrador. Hay una salida temporal de la escena del protagonista y su definitivo interlocutor, Critón, el auditor destacado ya en la unidad anterior (ἀνίστατο

εἰς οἴκημά τι ὡς λουσόμενος). El hueco dejado en la acción se llena con la presente narración a Equécrates con la alusión del coro entre sí y la nueva entrada en escena de las mujeres y los niños, como al principio de la obra. Como complemento descriptivo y simbólico del desenlace se alude al declinar del día (ἦν ἤδη ἐγγὺς ἡλίου δυσμῶν), el relato finaliza con la reincorporación del protagonista y su colocación (ἐλθὼν δ'ἐκαθέζετο) y la entrada de un nuevo personaje secundario, el enviado de los Once.

14.2. **Diálogo asimétrico** 116*b-d*

C-PS. Se trata de una unidad simple unitaria. El personaje unitario realiza en realidad las veces de mensajero, comunica la proximidad del desenlace tras una salutación y reconocimiento del valor del protagonista, lo que implica la victoria moral del mismo. La respuesta de Sócrates no es inmediata, media momentáneamente el relato para indicar su movimiento de salida de la escena (ἀπῄει). Las palabras de despedida de Sócrates quedan sin contestación ya por parte de aquél.

14.3. **Diálogo simétrico** 116*d*-117*a*

C/AD. La acción trata de ser retrasada en la medida de lo posible por Critón, frente a los deseos de Sócrates de dar cumplimiento a la condena al estar ya todo hablado. El protagonista convence a su interlocutor de que no hay otra salida: πείθου καὶ μὴ ἄλλως ποίει.

14.4. **Relato** 117*a*

Con indicaciones escénicas. A una seña de Critón, sale un esclavo que vuelve con el verdugo: ὁ παῖς ἐξελθὼν ἧκεν.

14.5. **Diálogo asimétrico** 117*a-c*

C/PS. La pequeña conversación entre el protagonista y su verdugo está dividida por un breve inciso narrativo para la mención del movimiento escénico: ὤρεξε τὴν κύλικα y ταυρηδὸν ὑποβλέψας. El diálogo queda entonces dividido en dos períodos simétricos a base de sendas unidades simples cada uno: 117*a-b* y 117*b-c*. El contenido no está exento de una cierta ironía

alusiva al veneno, tras la última unidad se dirige en un tono general a todos refiriéndose a la pronta separación del alma (τὴν μετοίκησιν τὴν εὐτυχῆ).

14.6. **Relato final** 117*c*-118*a*

Con vuelta definitiva al estilo directo del narrador con sólo dos pequeños incisos a cargo del protagonista y su último interlocutor, que activan la descripción del dramático desenlace y le dan un carácter trenético: ἐχώρει τὰ δάκρυα... οὐδὲν ἐπαύετο δακρύων. Las últimas palabras del héroe conforman los incisos mencionados, el primero de ellos 117*d* para tranquilizar el coro ἡσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε. A continuación tras la descripción de los síntomas de la muerte, un nuevo inciso 118*a* con inicio de una conversación con *PS* que queda inconclusa con la convulsión final (ἐκινήθη) descrita ya en el relato de Fedón a Equécrates, que deja constancia de la victoria moral del protagonista sobre la muerte.

Consideración global del «Fedón»

Este diálogo se halla expuesto, en estilo indirecto, sólo que aquí naturalmente hay un paso más en la distanciación. Sócrates ha muerto, y es uno de los que estuvieron en la prisión quien cuenta lo ocurrido. El montaje teatral aquí es quizá más depurado que en ningún otro diálogo, no sólo por el factor ambiental, sino por la marcha misma de la discusión. Una comitiva de duelo aguarda en las puertas de la cárcel, a su entrada los recibe Sócrates, en apariencia despreocupado ante la inminencia de la ejecución. Es un recurso para soterrar el tema de la muerte que se aborda a petición de elementos destacados del coro, Simias y Cebes. Aquí la figura del oponente está desdoblada, lo que permitirá un juego más flexible en la pugna de razonamientos que va a tener lugar. La acción se articula por medio de cuatro *agones* con el siguiente esquema general: prólogo—*párodos*—*agón* sin solución—actuación del corifeo—*agón* con solución parcial—actuación de los dos representantes del coro—*agón* con derrota del personaje central—actuación del coro— *agón* de persuasión con triunfo de *C*—conclusión con replanteamiento parcial del problema y muerte del personaje central.

La adaptación del diálogo a la forma *agón* exige aquí de Platón una serie de manipulaciones formales. El esquema interno del mismo es bastante más complejo que el del teatro, sin embargo, cumple perfectamente su misión. Cada uno de los enfrentamientos supone un tejer y destejer los argumentos en favor y en contra del destino del alma. Los tres primeros *agones* no señalan ningún avance real del protagonista y al término de los cuales uno de los miembros destacados del auditorio, o ambos a la vez imponen, en cada caso un nuevo giro en las demostraciones para que éstas sean efectivas. Cuando, al término del segundo enfrentamiento, la teoría de la reminiscencia y la identificación del alma con las esencias han convencido a Simias, Cebes vuelve a inquirir nuevas razones sobre la supervivencia. Así, va avanzando lentamente el tema general. Primero fue el hacer ver que el filósofo no ha de temer la muerte, liberación definitiva que completa el ejercicio purificador de las virtudes. Después fue el recurrir a la reencarnación como apoyo a la teoría de los contrarios, introducida en el *proagón*, más el complemento de la *anámnesis* y la inmanencia de las ideas. Ante la objeción de Cebes solo, Sócrates trata de razonar dialécticamente con las funciones del alma, pero la demostración vuelve a decaer con la nueva vacilación de Simias. Así se llega al término del tercer *agón* con la desesperanza de los presentes que supone un breve intermedio expresado en estilo directo, propio de la narración y trasladar al nivel real del narrador y su interlocutor la inquietud frente a algo que parece perderse irremisiblemente. La última fase de la obra supone un cambio de táctica. Platón recurre ahora a la exposición seguida, la *resis*, como punto de apoyo y mostrar en una síntesis amplia la trayectoria vital del protagonista. Con ello se intenta hacer ver que el racionalismo anaxagórico, en un principio efectivo, a nada conducía y que, sin embargo, el nuevo camino emprendido y que le ha llevado a la certeza de las ideas es el único capaz de dar una respuesta válida. La consolidación de esto se efectúa por medio del diálogo, predominantemente asimétrico, y pequeñas *resis* suplementarias para afianzar cada uno de los débiles asentimientos de los oponentes. En un ejercicio dialogado final, a base de ejemplificaciones de apoyo, queda demostrada, parcialmente, la inmortalidad.

Pero el triunfo es sólo relativo. La conclusión que recoge en su comienzo la conformidad de los oponentes es una *resis* de contenido mítico. Este empleo del mito responde, primero, a la necesidad de consolidar de modo inapelable la demostración tan difícilmente lograda y, segundo, recoger simbólicamente la motivación de los razonamieptos hechos desde el principio. En su segunda etapa, la conclusión se vuelve a la realidad inminente con intervención de elementos del coro que apuntan un ligero replanteamiento de la disyuntiva de la muerte. Tras el *éxodo* momentáneo de Sócrates y su vuelta a escena, se produce el desenlace, expresado dentro del relato en *e.d.*

La organización interna de los distintos enfrentamientos agonales es, predominantemente, monologada único recurso posible para montar las complejas argumentaciones del personaje central ante el acoso continuo de unos oponentes a la fuerza, que intentan, por todos los medios, dejarse convencer.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DEL «BANQUETE»

Personajes

Nuevamente en este diálogo hallamos la habitual narración de unos acontecimientos pasados; encontraremos, pues, los dos niveles acostumbrados, de un lado, expresión en estilo directo de los personajes que reviven la acción, uno encargándose de referir los hechos y otro que insta a ello. Por otra parte, el estilo indirecto, a través del cual se hacen intervenir los personajes reales de la acción que relata. En el caso del *Banquete* no aparece la doble función de Sócrates como narrador y personaje de la acción. El mecanismo de rememoración es aquí más complejo. Quien realmente asistió a la reunión para festejar el triunfo de Agatón en el certamen teatral, fue Aristodemo, este es el que hace el relato a Apolodoro, quien, a su vez, lo da a conocer a un interlocutor anónimo que así lo requiere. Por tanto, tendremos: personajes no dramáticos, dentro del primer nivel: Apolodoro y un amigo desconocido, también incluimos aquí a Glaucón, interlocutor de Apolodoro en un plano distinto que el interlocutor anónimo, pero igualmente fuera del momento dramático. Como personajes concretos de la acción dramatizada tenemos a: Agatón, protagonista objetivo de la reunión, en torno al cual se han reunido los futuros actores del diálogo para celebrar su victoria, Sócrates, que aparece en compañía de Aristodemo; en relación con Sócrates aparecerá Alcibíades al final de la pieza. Forman el auditorio Fedro, Pausanias, Aristófanes y Erixímaco. Secundariamente hay un esclavo y un grupo de flautistas y comastas.

La distribución para personajes de los símbolos empleados en el análisis es la que sigue:

N = Apolodoro, IN = un desconocido, amigo de Apolodoro, IN_2 = Glaucón, PP = Sócrates, posteriormepte transformado en O, PP_2 =

Agatón, posteriormente transformado en *C*, *IPP* = Aristodemo, $AD_{1, 2, 3, 4}$ = Fedro, Pausanias, Aristófanes y Erixímaco, respectivamente, *PS* = un esclavo. Cf. = corifeo, referido a Alcibíades al frente de un *como* orgiástico.

Escenario

Como en otros diálogos en estilo indirecto, la acción tiene lugar en sitios diferentes. La actuación continua de Apolodoro como narrador no se localiza de modo concreto, mientras que la acción definitiva tiene lugar en casa de Agatón, en Atenas. Previamente a esto, el grupo Aristodemo-Sócrates aparece en la calle camino de la reunión, con un retraso considerable del filósofo. Este recurso dilatorio, con mención expresa del camino al punto definitivo de actuación es análogo a lo que ocurre al inicio de *Protágoras*.

Tema

El tema del *Banquete*, a pesar de los elementos ambientales y el pretexto de la reunión alrededor de Agatón, no es Dioniso, sino Eros. La discusión entre ambos y su concurrencia no es, en modo alguno, casual. Ambas divinidades tienen algo en común y eso es, precisamente, lo que se va a ir revelando a lo largo de la obra, hasta culminar con la intervención de Sócrates, opuesta en bloque a las de los demás participantes. Aquí radica, quizá, una de las mayores dificultades del *Banquete*, el colocar bajo una misma tutela teatro y filosofía, pues Dioniso es un tipo de divinidad demasiado formalizada y polarizada en un campo muy concreto, de ahí que la temática de carácter dionisíaco se complete con la de Eros, concepto de divinidad, más nuevo y, por tanto, más flexible. Mientras que elementos como la liberación, catarsis, locura, etc., encajan perfectamente dentro de la esfera de Dioniso, el ansia por la búsqueda de lo semejante, algo perseguido por el teatro y logrado por la filosofía, permite un rasgo común entre ambas actitudes, la del dramaturgo y la del filósofo. Además de este punto común entre Eros y Dioniso, ambos démones producen la θεῖα μανία. El tema del elogio de Eros es propuesto por uno de los asistentes al banquete, Fedro, mientras que el arbitraje del certamen es puesto bajo la tutela de Eros.

Acción

La acción del *Banquete* encaja dentro del tipo agonal más común en la vida ciudadana de la Atenas del v. Es, en realidad, una trasposición de cualquier reunión aristocrática del momento. El marco es un banquete en el que al final hay un concurso entre comensales, ese es el carácter agonal. Dentro del género simposíaco, el certamen puede ser múltiple: canto de escolios, poemas, adivinanzas, discursos, etc. En este caso, a propuesta de uno de los participantes, se determina hacer un concurso sobre elogios de Eros. En cada una de las intervenciones hay un clímax creciente, una tensión escalonada, se dan aproximaciones sucesivas, incluso, en ocasiones, alguna desviación, hasta que Sócrates define realmente lo que es Eros; pero no hace su elogio de una manera directa, sino en nombre de la profetisa Diotima de Mantinea. Es decir, que Sócrates actúa en calidad, mitad de poseso, mitad de convencido por una vía mixta, racional y divina. La acción agonal está estructurada como un objeto complejo. De un lado, ya casi desde el principio, a partir del prólogo se habla de la σοφία de Agatón y Sócrates, con lo que ambos personajes están en un plano de superioridad sobre los demás. Por otra parte, encontramos una oposición entre el elogio de cada uno de de los participantes, elementos destacados de un auditorio común, o coro, cuyo jefe sería, en último término, Dioniso, árbitro y patrón del simposio, pero en un plano más próximo es Agatón, protagonista del banquete de homenaje y, además, poeta trágico. Frente a todos los discursos se sitúa el correspondiente de Sócrates, único que va a lograr una definición más exacta al considerar a Eros como un μεταξύ, ingenioso, causa de superación, el verdadero filósofo, en suma, Sócrates mismo. Mas a pesar de la gradación de los sucesivos discursos se darán continuas oscilaciones, anticipaciones, superaciones, vueltas atrás, etc., como en un círculo del que no se sabe salir exactamente cómo. La gran ironía es que todos los presentes han hecho el elogio de Eros considerándolo como necesariamente bello, liberador, etc. La sorpresa es cuando Sócrates afirma que no es, ni mucho menos, perfecto, ni feo ni hermoso, sino intermedio entre héroe y dios, en definitiva, que lo hermoso no es Eros, sino sus efectos.

Por último, debe señalarse que, una vez más, el estilo indirecto se compagina magistralmente con unos hechos presentados dramáticamente y, por ello, llenos de acción. Se permite así una continua interrupción del relato para reflejar la atmósfera de la reunión. Veamos seguidamente la composición del *Banquete*. En esquema, el certamen es así:

1.º) Fedro/Pausanias (178*a*-185*e*).
2.º) Erixímaco/Aristófanes (185*e*-194*e*).
3.º) Agatón/Sócrates (194*e*-199*c*).
4.º) Sócrates/Diotima (199*c*-212*c*).

ESTRUCTURA GENERAL DEL «BANQUETE»

1. PRÓLOGO 172*a*-176*e*

Preámbulo 172*a*-174*a*

Intercambio de opiniones entre Apolodoro y su interlocutor para describir la reunión que tuvo lugar en casa de Agatón.

Párodos 174*a*-176*e*

Marcha de Sócrates y Aristodemo hacia la casa de Calias. Retraso de Sócrates, entrada del mismo y anuncio del *agón* sobre Eros. Ambiente dionisíaco. Presentación de los participantes.

2. ACTO I 176*e*-212*e*

Proagón 176*e*-178*a*

Se determina, definitivamente el tema. Discusión sobre el procedimiento. Exhortación al encomio.

Agón 178*a*-212*c*

— *Fase I* 178*a*-185*e*: Elogio pronunciado por Fedro. Eros ennoblece y es unitario. *Lógos* de Pausanias . Eros es doble hijo de Afrodita Urania y Pandemos. Alteración del turno de oradores, Aristófanes actuará más tarde.

— *Fase II* 185*e*-194*e*: Discurso de Erixímaco. Se continúa el tema de los dos Eros. El amor es un equilibrio. Discurso de Aristófanes. Explicación, mediante el mito etiológico de los hombres esféricos, de los distintos tipos de relación erótica.

— *Fase III* 194*e*-199*c*: Encomio de Agatón. Tomando como base las cuatro virtudes se dedican unas «letanías» a Eros. Intervención del auditorio aplaudiendo a Agatón. Oposición de Sócrates a los discursos pronunciados que, en realidad, no han elogiado de verdad a Eros.

— *Fase IV* 199*c*-212*c*: Sócrates pronuncia su elogio, que recoge su encuentro con Diotima. *Agón* narrado entre Sócrates/Diotima (201*e*-212*a*). El amor es un μεταξύ, un démon medio hombre, medio inmortal. Eros es útil a los hombres y su objeto último es lo bueno y su posesión. El verdadero valor del Amor estriba en sus efectos y en su ascendencia espiritual. Sólo a través del Amor puede contemplarse lo Bello en sí mismo.

Conclusión del acto I 212*c-e*

Intervención narrativa describiendo el ambiente general. Irrupción en la sala de un *como* orgiástico con Alcibíades como exarconte.

3. ACTO II 212*e*-223*d*

Giro completo en el desarrollo de la acción. Reconocimiento público de Sócrates por un elemento que viene en su apoyo: Alcibíades al frente de un coro. Aplicación práctica del discurso de Sócrates, al que se identifica con el propio Eros.

Conclusión 223*b-d*

Poco a poco, los concurrentes abandonan la escena. Al final, quedan hablando Sócrates, Agatón y Aristófanes, que se van durmiendo por orden inverso. Sócrates es el único que resiste y abandona el lugar acompañado de Aristodemo.

1. PRÓLOGO 172*a*-176*a*

El período introductorio del *Banquete* es muy amplio y con bastante movimiento, expresado a través de los frecuentes elementos narrativos. Presenta dos fases: una a base de relato en estilo directo, el preámbulo, y otra en indirecto, con la aparición de los distintos personajes, la *párodos*. De una manera semejante a la que ya se vio en el caso del *Fedón*, nos encontramos con que no es el narrador quien luego se transforma en el personaje central o en el oponente, sino que desde un comienzo los personajes dramáticos, o sea en torno a aquellos que va a girar la acción, están prácticamente caracterizados. Agatón, Sócrates y Alcibíades desde el comienzo se sabe que han sido los elementos más significativos de la reunión que va a describirse, pues, en definitiva el resultado de la obra va a ser marcar la superioridad de la Filosofía sobre el Teatro, y dentro de este último, concretamente, el orden será: Tragedia, Comedia. Sin embargo, tiene forzosamente que man-

tenerse la relación de uno de los narradores, en este caso Aristodemo, con la acción misma, ya que él participó como un elemento, digamos coral, de Sócrates.

1.1. **Preámbulo** 172*a*-174*a*

Todo es en el estilo directo propio del momento actual en que se revive la acción. Posee dos partes claramente diferenciadas, la primera de ellas es todo un relato a cargo de *N*, o sea Apolodoro, en el que se incluye una conversación con un interlocutor secundario y continúa con una exposición mayor interrumpida por el verdadero interlocutor, dando así paso a una conversación que impone la entrada en materia y lo cual constituiría la segunda parte del preámbulo.

1.1.1. *Relato* 172*a*-173*d*

A cargo del narrador, Apolodoro, refiriendo a su interlocutor anónimo el encuentro con Glaucón, donde se nos pone en antecedentes de las vicisitudes sobre la transmisión de los hechos acaecidos en el banquete de Agatón. El presente elemento narrativo se compone de tres períodos diferentes: *r.* + *d.b.* + *r.*, que abarcan, respectivamente, 172*a*, 172*a*-173*b*, 173*c-d*, el núcleo lo constituye precisamente el elemento dialogado, a base de la referencia del encuentro entre el narrador, Apolodoro, y un interlocutor secundario, Glaucón (IN_2), que ya no volverá a aparecer. Se lanzan aquí los hilos constitutivos de la acción: quienes han sido los protagonistas: Agatón, Sócrates, Alcibíades. Tema que se debatió: el del Amor, lugar de la acción y otras indicaciones ya de carácter secundario. El tercer período del relato es, en realidad, una intervención larga del narrador, de enlace entre esta fase previa y la *prótrepsis*, se concluye, explicando la postura del narrador ante los temas filosóficos que van a urdir la trama argumental.

1.1.2. *Diálogo breve* 173 *d*-174*a principio*

Prótrepsis formada por un elemento dialogado entre *N/IN*, se insta al narrador para que entre en materia a lo cual accede: πειράσομαι διηγήσασθαι. La función es de enlace entre el preámbulo y la *párodos*.

1.2. **Párodos** 174*a*-176*e*

El relato de Apolodoro, versión del que, a su vez, le hizo Aristodemo, testigo de los hechos, acerca del tema argumental, empieza aquí. Para ello se hace necesaria la incorporación de los distintos personajes. Esta entrada está construida sobre una base narrativa, fragmentada por las distintas presentaciones de los personajes. Sus componentes son, pues, elementos dialogados (en *e.i.*), concretamente diálogos breves junto con relatos que los van articulando y dando las indicaciones escénicas precisas.

1.2.1. *Diálogo breve* 174*a-d*

Entre *PP/IPP*, o sea Sócrates y su interlocutor, Aristodemo. Precisamente por este segundo personaje es como se transmite en primer término la referencia de lo ocurrido en casa de Agatón. El tema de la conversación es puramente circunstancial. Al personaje principal se le une Aristodemo en su camino hacia el lugar de la acción, el cual es, en cierto modo, su comparsa, su coro; en adelante, una vez empezada la reunión, pasará a ser un personaje mudo, como ocurría en el *Protágoras* con Hipócrates. Realmente el coro de Sócrates veremos que es más amplio y su intervención no tendrá lugar hasta bastante avanzada la acción, en la segunda parte de la obra, será el κῶμος presidido por Alcibíades. El contenido de este primer elemento como se decía hace un momento es marginal: la oportunidad de ir invitado o no a una fiesta, lo que permite introducir la *ironía*. Así se parafrasea intencionadamente un pasaje de Homero a este respecto (174*d* principio). Después, la marcha prosigue hacia casa de Agatón (ἀλλ' ἴωμεν).

1.2.2. *Relato* 174*d final-e principio*

A cargo de *N*, describiendo la llegada de Aristodemo a casa de Agatón: ἀνεῳγμένην τὴν θύραν. Lo más significativo de este elemento es el retraso que se está imponiendo a la acción, el personaje principal ha quedado rezagado.

1.2.3. *Diálogo breve* 174*e*-175*c*

PP_2/*IPP-PS*. Empieza la escena primera, ya en el sitio de la acción. Comienza a hablar Agatón, al que llamamos personaje principal segundo, y que está acompañado de su coro. De este auditorio *(A)* se irán destacando

luego los actores que van a ir interviniendo de una manera activa en el desarrollo del tema. El interlocutor de Sócrates queda incorporado a la escena: καλὸν ἥκεις, dice el anfitrión. El diálogo tiene bastante movimiento a cuya expresión ayudan brevísimos incisos narrativos, para acelerar la entrada del otro personaje (Sócrates) ocasionalmente, y en función de esto mismo, concurre un personaje secundario, un esclavo, que en una intervención única explica el motivo de la tardanza. El relato anterior y este diálogo tienen como objeto la retardación para presentar a los demás actores.

1.2.4. *Relato* 175*c*

Del narrador, de corta extensión para preparar la entrada de Sócrates en el elemento siguiente.

1.2.5. *Diálogo breve* 175*d-e*

Que tiene lugar entre PP/PP_2, presentación de Sócrates con matiz irónico en sus palabras y toma de postura del mismo: καθίζεσθαι. A partir de aquí, Agatón se destaca ya como personaje central *(C)*. Se anuncia la rivalidad entre ambos personajes (175*e*). Sócrates ironiza sobre su escaso saber y empieza a oponerse a la figura central, objeto del banquete, Agatón: διαδικασόμεθα περὶ τῆς σοφίας, dice el nuevo oponente. El carácter báquico del certamen también se anuncia aquí, al ponerse el juicio bajo la tutela de Dioniso: δικαστῇ χρώμενοι τῷ Διονύσῳ.

1.2.6. *Relato* 176*a*

Nuevo relato de descripción de movimientos escénicos: libaciones, e introducción a la presentación de cada uno de los personajes.

1.2.7. *Diálogo breve* 176*a-e*

Se destacan distintos auditores, precisamente los que van a intervenir a lo largo de toda la acción: Pausanias, Aristófanes, Erixímaco, Fedro. Los distintos parlamentos son autónomos, es decir, en ningún momento se establece un diálogo seguido entre dos o más de los personajes, sino que todos se refieren al auditorio en general, y las intervenciones de cada uno de ellos se apoyan en las últimas palabras de los anteriores.

En cuanto al contenido, este elemento presenta dos aspectos: uno, meramente ambiental, donde se habla de los efectos de la bebida, y otro, significativo, con un valor de anticipación, que plantea cómo desarrollar la acción.

1.2.8. *Relato* 176*e*

Elemento transicional que cierra la *párodos*, a base de una pequeña intervención del *N*. para indicar el acuerdo de todos los participantes: συγχωρεῖν πάντας, con lo que se permite el paso al acto I.

ACTO I 176*e*-212*e*

Tiene una extensión amplísima. La acción de esta pieza se encuentra dividida en dos grandes partes muy desproporcionadas entre sí, la desigualdad también se manifiesta en el contenido. La primera parte es el elogio del Amor en las distintas versiones de cada uno de los personajes, ya principales ya secundarios, mientras que la segunda, teóricamente dedicada también al tema del Amor, en realidad va dirigida a Sócrates, identificado con el Amor mismo. A parte de esta diferencia de significado, fundamental, también pueden observarse otras diferencias. Formalmente, en contra de lo mantenido por L. Robin (*Notice*, p. XXVIII ss.) que ve tres partes: 1.ª, hasta 199*b*, que se cierra con la intervención de Agatón; 2.ª, 199*b*-212*c*, que engloba el socrático de Eros, y 3.ª, 212*c*-223*a*, con la llegada y discurso de Alcibíades, división hecha en función del contenido de las distintas intervenciones a lo largo de toda la obra, nosotros consideramos que la acción se organiza en torno a dos actores opuestos entre sí, tanto en forma como en significado y en distribución de sus elementos. Si bien Robin no habla para nada de actos, es cierta la distinción según el valor de lo expresado por los personajes, pero esto no implica para nada que tengan que constituir unidades independientes. Precisamente en el discurso de Agatón y la larga demostración socrática es donde culmina la primera parte de la pieza, concebida por el autor como un enorme y complejo conjunto claramente organizado en el que, efectivamente, las diferentes intervenciones se agrupan en razón de la importancia de los personajes que las realizan y de cómo enfocan el tema a debatir, pero sin llegar a convertirse en elementos ajenos. Así, este primer acto comprende un elemento inicial de puente entre la entrada y presentación de personajes y el certamen, esto es, nos referimos al *proagón* (176*e*-178*a*), tras él, tiene lugar el certamen, con diversas fases, que progresivamente

van abordando el tema con mayor rigor hasta culminar en la intervención del protagonista y su oponente. El certamen se estructura de la siguiente manera: una primera fase con las intervenciones de elementos destacados del auditorio, que, en definitiva, es el auditorio o coro del personaje central, de Agatón, agrupadas de forma simétrica en sendos núcleos dobles delimitados claramente por unidades narrativas (178*a*-185*e* y 185*e*-193*d*); tras estas dos primeras fases, la tercera permite la exposición del personaje central que se opone en ideas a los otros cuatro discursos en bloque (194*e*-199*b*). La última fase, la mejor caracterizada por su composición, corresponde al turno de Sócrates opuesto en forma y significado a todo el conjunto de Agatón y su auditorio (199*c*-212*c*). A partir de aquí cambia bruscamente la acción con la interrupción de Alcibíades, personaje de apoyo a Sócrates, al frente de un grupo de comastas, un auténtico coro en el sentido teatral del mismo y que forma el segundo acto.

2. Proagón 176*e*-178*a*

De estructura muy sencilla y reducida duración, formado por dos *resis*, una de tipo protréptico, con algunas indicaciones escénicas, y la otra, más pequeña, a cargo del oponente, Sócrates, con indicios de refutación. El conjunto se cierra con un relato que recoge el apoyo de todos los asistentes y permite acceder al certamen.

2.1. **Resis** 176*e*-177*d*

Pronunciada por un elemento destacado del auditorio, Erixímaco. La *resis* está dividida por un pequeño inciso narrativo indicando la aprobación del auditorio ante el anuncio de proposición hecho por Erixímaco: πάντας βούλεσθαι (cf. 6.1. ss. para la prolongación del tema en el segundo acto). El comienzo de esta prótrepsis implica un movimiento en la escena: el grupo de flautistas tiene que abandonar la sala, será al final de la obra, cuando fundido con los comastas de Alcibíades penetre nuevamente. La segunda parte de esta *resis* es la exhortación para abordar un determinado tema que a partir de ahora queda ya establecido, el ἔπαινον Ἔρωτος (enlace directo con 214*b*-*d*). Se establece también el orden a seguir en las intervenciones sucesivas. Para determinar el tema se toman opiniones dadas antes por Fedro en la presentación de los personajes (cf. *párodos*).

2.2. **Resis** 177*d*-*e*

Interviene *O*, Sócrates, en responsión a *AD*, Erixímaco. Constituye este elemento el ἔλεγχος, la refutación, que versa sobre cuestiones de procedimiento, pero no supone ninguna oposición a la propuesta de Erixímaco, por el contrario, se pide que empiece el certamen: κατερχέτω Φαῖδρος καὶ ἐγκωμιαζέτω τὸν Ἔρωτα. Consideramos que aquí queda plenamente establecida la conversión de Sócrates en oponente. Los rasgos no son, desde luego, tan marcados como en otras ocasiones, pero sí se augura, con su ironía, una cierta manera de oposición al resto de los concurrentes al festejo.

2.3. **Relato** 177*e*-178*a*

El narrador señala el acuerdo del auditorio (πάντες ξυνέφασαν) y se intenta recordar las intervenciones de cada personaje τούτων ὑμῖν ἐρῶ ἑκάστου τὸν λόγον, recurso para seleccionar los discursos más significativos de los participantes respecto al tema a debatir y la relación con el personaje central, de suerte que reflejen, la Comedia frente a la Tragedia, la Retórica, la Medicina, la Filosofía, etc. Con la narración se cierra el *proagón*.

3. Agón 178*a*-212*c*

Su estructura, como adelantaba anteriormente, resulta algo compleja: lo primero por su extensión, abarca prácticamente más de la mitad de la obra, y lo segundo por su organización interna. A pesar de las dificultades que el nombre de *agón* supone aplicado a una producción del tipo del diálogo platónico, sin embargo sí que se encuentran factores que justifican este término. Este *agón*, en particular, no supone un enfrentamiento claro y abierto entre dos personajes. Aquí se trata de presentar la contraposición de concepciones filosóficas distintas de las que una de ellas sale triunfante. A diferencia de otros *agones* ya vistos, el que ahora nos ocupa, no tiene el marcado carácter dialéctico a que estábamos acostumbrados. Por otra parte, los discursos de los participantes están planteados así desde el *proagón*, la reunión va a ser un certamen (ἀγὼν λόγων) para conseguir el mejor elogio de Eros, por lo que el «enfrentamiento escénico» tendrá necesariamente que expresarse en intervenciones largas *(resis)*, quedando los elementos dialécticos relegados a funciones secundarias de transición, ampliación, planteamiento o retardación. El presente *agón* comprende la participación de cuatro elementos destacados del auditorio *(A)*, esta especie de coro puede parecer que no está

adscrito a ninguna figura concreta. Pero sí lo está. La dependencia de los concurrentes respecto al personaje central *(C)* está ya planteada desde la *párodos;* Sócrates, que podría parecer un componente más de ese auditorio, no es tal, aparece, primero, rodeado de un elemento típico como es su interlocutor, Aristodemo, previo a la acción y después personaje mudo, y, por otro lado, es aceptado por los presentes como una figura importante de la que siempre se espera que se haga con el dominio de los temas planteados. Aquí, el enfrentamiento está presentado de manera muy suave, los distintos actores van ampliando progresivamente las posibilidades del tema propuesto según la importancia de los personajes que hacen el elogio. Para lo referente a la articulación de esta unidad en cuatro fases, véase la presentación hecha en el acto I.

3.1. **Fase I** 178*a*-185*e*

Con las primeras intervenciones de Fedro y Pausianas que conforman el núcleo de esta fase, se inicia el certamen. Su estructura es la siguiente:

— preparación mediante relato *(r.)*
— núcleo doble con las *resis* de los dos primeros auditores destacados *(R. + r. + R.)*
— retardación y tránsito a la fase siguiente *(r. + d.b.)*.

3.1.1. *Relato* 178*a*

Prolongación del relato inmediatamente precedente para introducir el discurso de Fedro, destacando así un miembro del auditorio.

3.1.2. *Resis* 178*b*-180*b*

A cargo de AD_1 (Fedro), su discurso de tono erudito comprende dos aspectos, uno (178*a-c*) meramente introductorio, presentando el rango del Amor con el apoyo de citas literarias, y otro (178*c*-180*b*), en el que con la ayuda del mito se muestra el ennoblecimiento del Eros y su carácter unitario. Precisamente esta concepción del tema de la obra va a sufrir un progresivo enriquecimiento a través de los siguientes discursos, hasta culminar en el de Sócrates, dotando, de esta forma, de cohesión argumental a todo el primer acto.

3.1.3. *Relato* 180*c*

Inciso narrativo en el que se alude a otras intervenciones, pero que deliberadamente no se recuerdan, para así destacar la figura del próximo participante, Pausanias.

3.1.4. *Resis* 180*c*-185*c*

De AD_2 (Pausanias), como en las *resis* precedentes también con una pequeña introducción (180*c-d*) y, después, el núcleo de su exposición por medio del mito de las dos Afroditas, con lo que se amplían las posibilidades del tema iniciado por AD_1. Frente al tono de erudición de Fedro se adopta aquí uno moralizador, al segmentar el Amor en uno bueno, hijo de Afrodita Urania, y otro malo, hijo de Afrodita Pandemos. Es decir, el Eros educativo se opone al carnal. Para Pausanias el Amor es puramente cosa de sexo, pero en relación con la educación y la sociedad. Acaba elogiándose el amor masculino.

3.1.5. *Relato* 185*c*

La transición a la segunda fase es doble con una parte narrativa que cierra las dos primeras intervenciones y describe las indicaciones escénicas precisas para acceder a la segunda. El recurso empleado para preparar la actuación de un personaje de menos categoría antes que otro de mayor, es invertir el orden de intervención, para lo cual se acude a un supuesto ataque de hipo que impide hablar a Aristófanes, pues el representante de la Comedia tiene que hacerlo inmediatamente antes que el protagonista, representante de la Tragedia, y de este modo, conforme al plan general del autor, exponer en orden de menor a mayor importancia las intervenciones significativas de los representantes de la Comedia, Tragedia y Filosofía.

3.1.6. *Diálogo breve* 185*d-e*

Entre AD_3/AD_4 (Aristófanes y Erixímaco, respectivamente). Este elemento está en estrecha relación con el relato anterior, es un refuerzo escenificado de las palabras del narrador. Son palabras de mera cortesía y no exentas de ironía para ceder el poeta su puesto y pedir a Erixímaco que, como médico, le alivie de su transitoria indisposición. A través de este tema marginal se reanudará la intervención de Aristófanes en 189*a-c* en otro diálogo breve de transición a su discurso. Este elemento dialógico prepara la próxima intervención larga ya en la segunda fase del certamen.

3.2. **Fase II** 185*e*-194*e*

Donde se agrupan los elogios de los representantes de la medicina y la poesía cómica. El paralelismo de estructura formal y contenido con la fase *A*) es casi completo. El elemento preparatorio, que antes era el relato inicial, aquí no existe, pero la preparación y disposición de los actores para esta nueva fase se ha suministrado en el elemento de transición final que acabamos de ver. El núcleo sigue siendo doble con el siguiente esquema *R.* + *d.b.* + + *R.*, las intervenciones de los auditores destacados están separados aquí por un elemento dialogado entre ellos, puramente secundario y que enlaza con el diálogo final de la unidad antes vista, podía, perfectamente, haber sido sustituido por el relato, como inicialmente lo fue el *d.b.* (185*d* ss.) con el tema dilatorio del hipo.

La tercera fase se retarda momentáneamente y se accede a ella por medio de un diálogo breve entre los dos personajes principales y dos de los participantes que ya han intervenido.

3.2.1. *Resis* 185*c*-188*e*

El *lógos* de AD_4 (Erixímaco) recoge y amplía el tema de los dos Eros distinguidos por AD_2 (cf. 3.1.4). Su elogio al Amor está hecho con un carácter médico basando su origen en la oposición salud/enfermedad. El concepto del Amor como un equilibrio le lleva a teorizar sobre música (187*a*-*e*) y astronomía (188*a*-*b*). A partir de 188*b* se lanza un tema que resume su exposición, el de la Adivinación. Eros, en la intervención de Erixímaco, es presentado como conciliador de opuestos. Ya Empédocles distinguió entre dos fuerzas: φιλία, conciliadora y que produce orden, y ἔρις, que lleva al caos. Para Erixímaco, la medicina es una ciencia de elementos eróticos del cuerpo, que deben estar en continua armonía —ὁμόνοια como necesidad para la buena marcha de todo— Erixímaco recurre, también, a la «armonía de los contrarios» heraclitea, pero, como médico, es indulgente con el ἔρως πάνδημος. Su discurso termina con un elogio hímnico a Eros.

3.2.3. *Diálogo breve* 189*a*-*c*

Entre AD_3/AD_4 enlazando directamente el de 185*d* ss. Se ironiza sobre el elogio hecho por Erixímaco y se anuncia el *lógos* cómico que va a seguir.

3.2.4. *Resis* 189*c*-193*d*

Palabras de AD_3 con el mito de los hombres esféricos sobre los orígenes del Amor y sus aplicaciones en el momento presente como explicación de los efectos y causas de los distintos tipos de relación amorosa[43]. El núcleo de su teoría (191*d*-193*c*) quedará rebatido más adelante, en la última fase con las palabras de Sócrates y Diotima (205*e* ss.). La posibilidad de una reacción a su discurso por parte de quien le acaba de ceder el puesto queda cortada por la petición expresa de Aristófanes de que los dos personajes que restan hagan su correspondiente elogio.

El discurso de Aristófanes supone un retroceso en el clímax del diálogo, al llevar el tema de Eros al terreno de lo sexual. Además, frente a la duplicidad sentada en el *lógos* anterior, ahora sólo se admite un único Eros, pero esto es, en cierto modo, un progreso, ya que el Eros de Aristófanes es un principio general de búsqueda al que se le incorpora la nota, típicamente cómica, de la sexualidad. El mito aristofanesco es un tema de comedia: el de la Edad de Oro perdida, que el hombre trata de recuperar. Eros es aquí un principio regenerador, una ἀρχαῖα φύσις que, en definitiva, impone a los hombres la persecución y el deseo del bien original perdido, bien limitado a la sexualidad. El bien que se busca, lo amado, es algo propio (οἰκεῖον). Sólo el Amor es capaz de superar la ruptura (ὕβρις) y restaurar la antigua unidad, proporcionando así la felicidad.

3.2.5. *Diálogo breve* 193*e*-194*e*

Con la siguiente distribución de participantes: AD_4-*O*/*C*-AD_1. Erixímaco responde a los deseos de Aristófanes mostrando su conformidad sin entablar conversación con los otros interlocutores, pero sí permitiendo su intervención El diálogo entre Sócrates y Agatón presentados como oponente y figura central por medio de las insinuaciones irónicas de aquél, está a punto de derivar en un diálogo estíquico de preguntas y respuestas breves, pero uno de los auditores (AD_1), Fedro, interrumpe el principio de diatriba para apoyar a *C.*, con lo que la discusión queda diferida para más adelante. El aspecto teatral y grandilocuente del protagonista se anticipa en la irónicas palabras de su oponente, que lo presentan tal y como si estuviera en el teatro. La acción se relaja momentáneamente.

[43] Para más detalle sobre el contenido del discurso de Aristófanes, cf. F. R. Adrados, «El *Banquete* platónico y la teoría del Teatro», *EM*, 37, 1969, 1-28.

3.3. **Fase III** 194*e*-199*c*

Ésta y la siguiente son las fases más significativas del *agón*, corresponden a las actuaciones de los protagonistas y a la expresión de los elogios más complejos, pues tanto aquí, como en la fase próxima, se alcanza el clímax de la superación que sucesivamente han ido suponiendo cada uno de los discursos. En esta subunidad encontramos, por fin, dos parlamentos contrapuestos, el del personaje central y su oponente, así como un elemento dialogado sencillo (unidad simple unitaria). De todas formas, no se puede hablar aquí de un enfrentamiento abierto entre ambos personajes, sino de las concepciones radicalmente distintas que sobre el tema muestra cada uno. La organización de esta fase es la siguiente: tras el punto de transición y preparación marcado por el diálogo breve (193*e* ss.), el núcleo, ahora de carácter sencillo, está formado sólo por la *resis* de *C* que, al finalizar, es aplaudida por el coro en un inciso narrativo. Sigue luego un diálogo breve entre Sócrates y Erixímaco, de apoyo a la *resis* de *C*, que deriva en una *resis* del mismo oponente como respuesta y crítica a las intervenciones oídas, lo cual supone una conclusión de esta fase, que queda definitivamente cerrada con un elemento de transición, a base de relato y diálogo breve (otra vez como unidad simple unitaria).

3.3.1. *Resis* 194*e*-197*e*

A cargo de *C*. Tras exponerse el método a seguir, se hace una clara distinción entre lo que es el Amor y los efectos que produce, precisamente sobre esto se basa el discurso, en elogiar a Eros a partir de las cuatro virtudes que proporciona. La disposición del discurso es la de un encomio al que se van agregando palabras y más palabras, buscándose efectos rítmicos, asociaciones de ideas y otros recursos que consiguen una poesía muy falsa, llegándose a culminar con una serie de «letanías» al Amor que después (201 *a* ss.) serán ridiculizadas por su oponente. Este elogio se aparta en cierto modo de los pronunciados por sus auditores, por la total ausencia de interés respecto a las ideas, mientras que sólo se preocupa por la forma. El tema constante del ditirambo de Agatón es el de la consideración de λύσιος, liberador del Amor.

3.3.2. *Relato* 198*a*

Narración muy breve, únicamente para expresar el apoyo del auditorio a su jefe: πάντας... ἀναθορυβῆσαι τοὺς παρόντας.

3.3.3. *Diálogo breve* 198*a*

Se trata de una unidad simple unitaria entre *O*-AD_4 de apoyo a la *resis* del personaje central y con la ironía sobre las dificultades de poder superar su discurso. Este elemento se prolonga en una exposición larga del oponente.

3.3.4. *Resis* 198*b*-199*b*

Dirigida formalmente a Erixímaco como respuesta a su última intervención, pero en realidad con el propósito de dar a conocer a todos los presentes una serie de opiniones que sirven para resumir las intervenciones anteriores. De 198*b* al *c* es claramente respuesta de AD_4 y de 198*c* a 199*b* una crítica de todos los discursos anteriores, que no han elogiado propiamente al amor, sino que se han limitado a decir sobre él palabras más o menos logradas. Irónicamente se reconoce incapaz de seguir la misma línea que sus predecesores en el turno y propone encomiar a Eros a su estilo, es decir, con el debate o mejor con la ἀλήθεια, que es su profesión. La oposición entonces a su rival y sus auditores es, como puede verse, en bloque, no sólo por la forma, sino por los contenidos. Termina su intervención dirigiéndose al auditor que más relación puede tener con la oratoria, Fedro *(*AD_1*)* para que le permita utilizar los términos que crea conveniente.

3.3.5. *Relato* 199*b*

Nuevo inciso para expresar la petición del coro a Sócrates para que intervenga de la manera que le plazca. En definitiva, retardación de la entrada en materia de Sócrates.

3.3.6. *Diálogo breve* 199*b-c*

Reanudando las últimas palabras de la *resis* anterior con intervención unitaria de Fedro *(u.s.u.* entre *O*-AD_1*)* completando la transición a la última fase retardando brevemente la entrada en materia.

3.4. **Fase IV** 199*c*-212*c*

Culminación del certamen, a cargo del oponente. La estructura, en sí, no es muy complicada, continúa, prácticamente, la vista en las fases precedentes: un planteamiento dialéctico entre ambas figuras centrales con la utilización del recurso socrático del diálogo asimétrico, y núcleo sencillo de gran extensión. Sin embargo, bajo esta organización global, la forma del

núcleo del elogio socrático, reviste una complejidad mayor, ya que no está expuesto como un discurso seguido, al estilo de los vistos, sino como la narración de un encuentro con una tercera persona, la sacerdotisa de Mantinea, personaje exterior a la acción de la obra, pero que permite a Sócrates exponer su pensamiento con el método dialéctico sostenido con intervenciones largas para las demostraciones. Método similar se seguirá en el acto II para la intervención de Alcibíades, donde el personaje de apoyo de Sócrates se expresará en una *resis* refiriendo elementos dialogados.

3.4.1. *Diálogo asimétrico* 199*c*-201*c*

Planteamiento dialéctico del razonamiento socrático entre *O*/*C*. Consta de dos partes diferenciadas por el carácter de su contenido, en la primera de ellas 199*c*-200*e* Sócrates mantiene con Agatón una discusión preliminar sobre la esencia del Eros, en la segunda 201*a-c*, aplica lo dicho al elogio pronunciado por el personaje central, poniendo de manifiesto sus contradicciones; éste alude ahondar en el interrogatorio, que desvirtuaría la naturaleza, ya convenida del certamen, con lo que el oponente pasa a ocupar su turno.

3.4.2. *Resis* 201*d-e*

A cargo de *C*, con valor introductorio y presentación del elogio de Sócrates. Frente a los discursos de los otros personajes no hay aquí una exposición continua, sino que el discurso es la narración de un encuentro con otro interlocutor, enmarcado todo por dos *resis* en el sentido de las aquí vistas, las cuales introducen y concluyen, respectivamente, el núcleo ofrecido como narración. En la presente *resis* introductoria se explican los términos del encuentro con Diotima a la vez que se hace una ordenación de cómo se abordarán los diferentes aspectos: origen del amor, efectos, etc., siguiendo el mismo esquema que Agatón. Aparece la ironía como recurso transicional. Sócrates finge ser incapaz de emitir su elogio en un discurso seguido[44].

[44] Cf. La edición y traducción de L. Robin, p. 51, nota 3.

3.4.3. *Discurso del oponente* 201*e*-212*a*

Constituye el cuerpo fundamental de la exposición, tal como se dijo anteriormente. Presenta la típica composición de razonamiento socrático a base de elementos dialogados que se apoyan en tiradas largas por parte de quien lleva la dirección de la conversación. En el caso que nos ocupa se materializa de la siguiente forma: dos fases claramente diferenciadas en forma y contenido. La primera, totalmente dialéctica, es un planteamiento de los conceptos a demostrar, qué es y qué cualidades tiene el Amor. La unidad se compone de dos elementos: un diálogo asimétrico (201*e*-202*b*) y un diálogo estíquico (202*b-e*). Tras este sondeo a base de preguntas y respuestas breves a que ha sometido Diotima a su interlocutor, exactamente igual que hubiera hecho Sócrates con quien hubiera querido convencer. El núcleo de esta conversación (202*e*-212*a*) tiene una estructura simétrica; los dos elementos significativos son dos largas *resis* (202*e*-204*c* y 206*c*-212*a*, respectivamente) separados por un conjunto dialogado constituido por un diálogo asimétrico (204*c*-206*a*) de ampliación y aceptación por parte de Sócrates y otro diálogo, éste de tipo estíquico (206*a-b*), de menor extensión que apoya el anterior y prepara la *resis* definitiva de Diotima. Todo el discurso de Sócrates se cierra con otra *resis* (212*b-c*) de duración similar a la pronunciada en la introducción, que concluye y resume sus experiencias que acaba de demostrar tanto al personaje central como al coro de asistentes.

Veamos ahora, separadamente cada uno de los distintos elementos constitutivos del elogio del oponente, que adquiere una forma agonal:

I) Planteamiento

d.a. 201*e*-202*b* Sócrates/Diotima. El Amor no es bello ni feo.

d.e. 202*b-e* Sócrates/Diotima. El Amor es mitad mortal, mitad inmortal. No es un dios, es un *démon*.

II) Núcleo

R. de Diotima, primera parte de su demostración. El contenido de este elemento se agrupa en torno a tres períodos:

1.° 202*e*-203*a* se enumeran los poderes de Eros.
2.° 203*b*-204*a* mito del nacimiento de Eros que explica su origen, un intermedio entre Poros y Penía.

3.º 204*b-c* Eros es filósofo y los que filosofan participan de él, lo cual es una anticipación del futuro triunfo de Sócrates y de su posterior coronación.

A partir del primer período, cada uno de los siguientes va introducido por un breve inciso de Sócrates inquiriendo más detalles lo que impulsa el vance en la explicación de Diotima, paralelamente este recurso formal demarca claramente los límites de contenido de cada uno de los grupos de sentido que componen toda la *resis*.

d.a. 204*c*-206*a* Sócrates/Diotima poniendo de manifiesto la utilidad del Amor para los hombres con lo que se refuta el mito de Aristófanes (191*d*-193*c*; cf. 3.2.4), en especial la referencia al discurso de AD_3 se ve en 205*e* ss.

Como es habitual en el tipo de razonamientos socráticos, la aplicación práctica de la doctrina expuesta en las intervenciones largas se hace por medio del diálogo, con lo que se refuerza y amplían las posibilidades de un instrumento como la *resis*.

d.e. 206*a-b* Sócrates/Diotima para apoyar el elemento anterior, por medio de una mayor agilidad en la conversación, o sea la utilización del d.e. se fijan conclusiones, en este caso el objeto del Eros: lo bueno y su posesión; pero, más aún, quedan aspectos sin aclarar lo que se verifica en el elemento siguiente.

III) Conclusión

R. de Diotima (206*c*-212*a*) que supone la segunda parte de demostración. La organización es análoga a la de la *resis* precedente, en torno a una serie de períodos que matizan el contenido a instancias de los brevísimos incisos del oyente de la argumentación. Veamos su estructura interna:

1.º 206*c-e* acerca de la concepción del Amor, lo cual se acepta mediante pregunta y respuesta.

2.º 206*e*-207*c* la disertación continúa ampliando conceptos como el de generación que lleva al tema de la inmortalidad.

3.º 207*c*-208*b* ampliación del contenido anterior, la naturaleza participa de la inmortalidad a través del amor.

4.º 208*c*-212*b* prolongación del mismo tema y conclusiones prácticas. El valor del Amor radica en sus obras, carácter inmortal de la descendencia espiritual, por ejemplo, la δικαιοσύνη y σωφροσύνη de los poetas, filósofos, etc. A partir de 210*a* se orienta a Sócrates sobre cómo iniciarle en esto y la finalidad que se persigue: la contemplación de lo Bello, es decir, la teoría de las Ideas, con lo que concluye la *resis* de Diotima.

3.4.4. *Resis* 212*b-c*

El oponente concluye su discurso dirigiéndose a los presentes y, en particular, a Fedro por ser éste (AD_1) quien le aceptó que disertara según el método que quisiese. Esta *resis* enlaza, de manera directa, con la que abrió su turno para el elogio a Eros.

Conclusión del Acto I e Intermedio 212*c-e*

Tras las últimas palabras del oponente, el narrador vuelve a su relato manifestando el aplauso de los concurrentes (ἐπαινεῖν). Alguno de ellos, como Aristófanes, quiere intervenir, pero todo se interrumpe con la irrupción del *como* dirigido por Alcibíades. Toda la narración describe un gran movimiento en la escena, incluso reforzado ello con un pequeño inciso en el que el protagonista se dirige a los esclavos para que franqueen la entrada a los comastas y su exarconte. A partir de este momento se produce un cambio general a diversos niveles. Formalmente, el sistema de intervenciones sucesivas en grupos dobles o sencillos unidas por breves elementos dialógicos o narrativos a cargo de diversos actores, ya no se mantendrá en adelante. En cuanto al contenido, esto es, desarrollo de un mismo tema en distintas intervenciones, ampliándolo con nuevos elementos que se oponen y diferencian, tampoco va a realizarse aquí de manera similar, puesto que el nuevo personaje, que ahora se incorpora, lo hace una vez finalizado el turno propuesto y, en realidad, sin muchas posibilidades de contender; por lo cual, el contenido de sus palabras va a tener un carácter muy distinto, en forma de elogio sí, pero identificando el objeto del mismo con quien es el virtual vencedor del certamen. Queda por ver cuál es la significación del nuevo participante que ahora se suma. Hasta este punto, el personaje central, Agatón, ha sido el centro en torno al que se ha consolidado la acción de los otros participantes que son, no sólo un auditorio, sino un coro activo que interviene en un debate montado para apoyarle por su triunfo en el teatro; de este coro suyo se destaca, particularmente, un componente, Aristófanes, precisamente el participante más adecuado por cultivar un género similar. Frente a este bloque aparece el del oponente, Sócrates, al cual, desde el principio, no se

le presenta vinculado en la misma medida que al resto de los personajes a la figura central, sólo le acompaña un elemento que tras el *proagón* permanece mudo (Aristodemo), siendo ahora, en la segunda parte de la obra, cuando aparece Alcibíades como corifeo de una tropa festiva que cerrará la obra, quien va a apoyar abiertamente al oponente, llegando, incluso, a coronarle a él y a Agatón. Esta segunda y última parte no constituye propiamente un *agón*, en contra de lo esperado, sino un reconocimiento del elogio y demostraciones que ha hecho Sócrates. Desde el punto de vista escénico, el movimiento que, en el primer acto, fue bastante limitado, sube aquí rápidamente de tono, debido a lo inesperado de la aparición del nuevo personaje y sus seguidores. Los desplazamientos son numerosos y el ambiente orgiástico, inherente en el fondo al tema, reaparece, después que hubo salido de la escena el primer conjunto de flautistas que estaba presente al comienzo del acto primero.

Acto II 212*e*-223*d*

La presente fase de la obra supone, en realidad, la conclusión de la acción agonal desarrollada anteriormente. La extensión es relativamente reducida en relación con el acto precedente. La acción que aquí se contiene supone un giro completo en la marcha de los acontecimientos, pues en lugar de hallar una segunda parte con nuevas discusiones entre oponente y personaje central, o entre oponente y el resto de los personajes, como hubiera podido esperarse, resulta que aparece, como remate artístico, un *como* dirigido por Alcibíades para coronar a Agatón, en tanto que triunfador del certamen teatral, y a Sócrates por haber vencido en la reunión con su sabiduría. El sesgo que supone el contenido y forma de esta última parte con el reconocimiento público de Sócrates, por parte de un nuevo elemento de apoyo venido de fuera, es interesante y, a la vez, decisivo para la marcha definitiva de la acción y el significado global de la pieza.

La forma que se nos ofrece es la de una *párodos*, entrada de la tropa báquica, más un *himno*, a cargo de un corifeo, Alcibíades. Por otra parte, se encuentra la aplicación de ciertos elementos de hostilidad, puramente cómicos e irónicos y que, desde luego, son irrelevantes, ya que no se llega a dar *agón*. El giro supuesto por este nuevo elemento consiste en lo siguiente. El tema de la acción que, durante el primer acto, fue el del elogio del Amor a un nivel puramente teórico, pues se llegó a sentar doctrina sobre la naturaleza, fines y funciones de Eros, se encuentra ahora aplicado de manera práctica. En efecto, la intervención de Alcibíades como exarconte de un coro, convierte a Sócrates en jefe de ese mismo coro. El antiguo oponente, ahora vencedor, es coronado e identificado con Eros mismo, Alcibíades hace, además, su retrato; Sócrates es un sileno, feo por fuera, pero hermoso por dentro y, como Eros, pobre pero rico de espíritu y sabiduría, débil y, a la vez, con un poder que arrastra.

La estructura de este acto-conclusión es análoga a la que se encontraría al comienzo de la pieza. Primero, ofrece una *párodos* del nuevo personaje y sus seguidores, presentada por medio de un largo elemento narrativo, a continuación, una transición a base de elementos dialogados, y, por último, el encuentro Sócrates/Alcibíades con un núcleo y abundantes elementos dialécticos.

4. Párodos 212*e*-213*b*

Formado por una *resis* de carácter protréptico complementada por un amplio relato.

4.1. **Resis** 212*e*-213*a*

Pronunciada por el personaje recién llegado al que denominamos corifeo (Crf.), debido a las especiales características que presenta, la de estar a la cabeza de un auténtico coro. Sin embargo, el nombre no debe hacernos pensar en una función distinta radicalmente a la de otros personajes que hasta aquí han aparecido, pues el papel que va a desempeñar Alcibíades es, en parte, similar al de los auditores que se han visto a lo largo de la pieza, esto es, adherirse a la reunión y pronunciar también un elogio, si bien todo ello en circunstancias distintas que los demás.

En esta *resis*, de pequeña duración, tras justificar su presencia, pide ser admitido y que se prolongue el certamen, de forma que él pueda también participar.

4.2. **Relato** 213*a-b*

Descripción de su entrada: εἰσιέναι, entre el aplauso de todos (πάντας ἀναθορυβῆσαι), a la vez que ocupa su puesto correspondiente καθίζεσθαι παρὰ τὸν 'Αγαθώνα. La intención de la llegada de Alcibíades hasta este momento es la de completar el homenaje a Agatón, precisamente por eso su coro es completamente dionisíaco, y él mismo penetra vestido como un

bacante. Será, cuando descubra la presencia de Sócrates, cuando se transforme el significado de su presencia, yendo a parar la corona, destinada al protagonista, a la cabeza de su oponente.

5. Transición 213*b*-214*a*

Compuesto de un elemento dialogado doble articulado por un pequeño inciso narrado más una *resis* montada sobre tres pequeñas intervenciones del narrador para expresar toda la acción que, en tan breve espacio, está dándose en la escena. Es en esta unidad donde se produce el encuentro del corifeo con el oponente y la adhesión de aquél a éste junto con el episodio de la coronación.

5.1. **Diálogo breve** 213*b*-213*d*

De estructura doble, a base de dos unidades simples unitarias puestas en relación por un inciso narrado:

a) 213*b-c-Crf.* con la invitación de Agatón al recién llegado.
Inciso narrativo con indicación escénica que pone en contacto a Alcibíades con Sócrates.

b) 213*c-d Crf.-O*, elemento de mayor extensión que la fase anterior. Se realiza un mutuo ataque, completamente irónico, sobre la presencia del *Crf.* en la reunión, mientras se alude, preludiándolo ya, al tema de las relaciones eróticas entre ambos, base del contenido de la proximidad. En tono irónico el oponente pide la ayuda de Agatón.

5.2. **Resis** 213*d*-214*a*

A cargo del *Crf.* y como prolongación de la última fase del elemento anterior. El valor significativo de esta intervención es importante, por producirse el cambio absoluto en la marcha de la acción, ya que si en un principio parece destinada a la celebración del triunfo de Agatón, lo cierto es que el que resulta vencedor es el oponente, siendo el recién llegado, en apariencia, para corroborar el éxito de Agatón, quien le transfiere a Sócrates el símbolo de la victoria. Como he apuntado antes, al ser mucha la acción, la narración se funde con las palabras del actor. Son tres los incisos relatados los que son

portadores de las alusiones a la coronación y a los preparativos de la bebida para continuar la reunión. Se trata de una preparación ambiental para la intervención definitiva del nuevo personaje.

6. Himno 214*b*-223*a*

La composición no presenta grandes complicaciones. Esencialmente consta de una *resis*, que funciona como núcleo entre dos elementos dialogados, uno de ellos con la función de retardar momentáneamente la entrada en materia, y otro de disolución, no sólo del encuentro, sino de todo el conjunto de la obra. Entre la *resis* y el último elemento dialogado encontramos una breve intervención del narrador para manifestar la reacción del auditorio.

6.1. **Preparación** 214*b-e*

Tras lanzarse hacia adelante el hilo de la acción en la *resis* de la *párodos* (cf. 4.1), aquélla se retrasa temporalmente con unos elementos de dispersión, a base de diálogo entre el oponente, el nuevo personaje y uno de los auditores destacados, precisamente Erixímaco *(AD_4)*, quien en el *proagón* (cf. 2.1) propuso el tema del elogio del Amor. La forma utilizada aquí es la de dos diálogos de tipo estíquico con un valor meramente secundario entre los que se intercala una unidad simple unitaria con un valor significativo: la presentación de una propuesta concreta otra vez por parte de Erixímaco.

6.1.1. *Diálogo estíquico* 214*b*

Interlocutores AD_4/*Crf.* Su significación es, exclusivamente, plantear qué conviene hacer con vistas a prolongar la reunión, para festejar el triunfo del oponente, de un lado, y, de otro, para posibilitar la intervención de Alcibíades.

6.1.2. *Diálogo breve* 214*b-d*

Con intervenciones unitarias de AD_4-*Crf.* Es el elemento distintivo de todo este conjunto. Erixímaco, al igual que hizo en la *resis* de 176*e* ss., propone ahora iniciar otro certamen con un nuevo orden de intervención, lo cual

recoge Alcibíades fingiendo eludir la invitación de tener que comenzar él, pero que en realidad aprovecha para manifestar su deseo de elogiar a Sócrates.

6.1.3. *Diálogo estíquico* 214*d-e*

Interviniendo $O/Crf./AD_4$. Se concluye la preparación con unas palabras de circunstancias que retrasan momentáneamente el discurso de Alcibíades. Nuevamente es Erixímaco quien induce a proseguir el ritmo de la acción no mostrando ningún reparo a que el elogio sea para uno de los presentes, lo cual trata de diferir el interesado. Las últimas palabras del *Crf.* funden ya con su elocución.

6.2. **Resis** 214*e*-222*b*

A cargo del *Crf.* Es el núcleo de la actuación del Alcibíades. El contenido se articula en torno a cinco puntos, distribuidos de manera semejante a como hizo Sócrates en su discurso, combinando la alusión a situaciones del momento con la inclusión de elementos descriptivos de contactos y conversaciones anteriores con el personaje objeto del elogio. Los distintos elementos que integran esta tirada son los siguientes:

1.° Preámbulo (214*e*-215*a*). Preámbulo preparatorio mediante las últimas palabras que contestan a la intervención de Sócrates en el diálogo precedente.

2.° Descripción de la figura de Sócrates (215*a*-218*b*) que conforma el verdadero elogio, al hacer converger en la figura del oponente todos los rasgos que los distintos actores, incluso el mismo Sócrates, han ido atribuyendo al Amor.

3.° Demostración (218*c*-219*d*) de lo anterior sirviéndose del relato de una conversación con el elogiado.

4.° Apoyo a la demostración (219*d*-221*e*) con la referencia de diversas anécdotas que amplían la descripción del personaje.

5.° Conclusión (222*a-b*) se vuelve a enlazar con el tema del comienzo de la *resis*, la comparación de Sócrates con los silenos, feos en su exterior pero que encierran grandes bellezas.

6.3. **Relato** 222*c*

Con la descripción de la actitud del auditorio: γέλωτα γενέσθαι, ante las palabras del nuevo personaje, sirviendo de mero puente con el diálogo de disolución que sigue a continuación.

6.4. **Diálogo breve** 222*c*-223*a*

Intervienen *O/C/Crf.* Tienen lugar reproches irónicos y alteración del orden de los participantes para poder continuar el nuevo turno y poder así alabar Sócrates a Agatón. Este elemento, a partir de la primera intervención de Sócrates, la verdaderamente significativa en relación con todo lo expuesto por Alcibíades —pues demuestra la intención de su elogio—, tiene un valor puramente circunstancial para preparar la reafirmación de la victoria de Sócrates, objeto del relato final, en un nuevo coloquio que se desarrollará tras la intervención del coro báquico.

7. CONCLUSIÓN GENERAL 223*b-d*

Mediante un relato que comprende hasta el final de la obra. El motivo más relevante es la descripción de la invasión de la escena por un nuevo coro festivo que sumerge la acción en una fiesta general de manera análoga a cómo se concluyó la primera parte (cf. 212*c-e*) con lo que la equiparación de ambas partes es prácticamente completa. Si el elogio que progresivamente se hizo del Amor culminó en fiesta, ahora, paralelamente, el elogio de Sócrates queda también absorbido por otra. El tema inicial que con los diversos tratamientos se fue depurando más y más hasta alcanzar la abstracción de la filosofía quedó desbordado por el vino y los efectos del Amor con la presencia de Alcibíades, pasando a ser éste quien celebrara al filósofo, encarnación de ese Eros, lo que a su vez se ve envuelto en otra situación orgiástica que borra toda actividad intelectual en torno al tema[45].

En medio de esta nueva situación, la acción queda totalmente relajada y las posibilidades de un nuevo certamen que levemente se desprendían de las palabras de Sócrates en la unidad anterior y del cambio de posición de los personajes, desaparecen con la fiesta. Sin embargo, todavía vuelve a insistirse en la supremacía del héroe. Tras abandonar la escena algunos de los antiguos personajes, Erixímaco, Fedro y otros personajes mudos, aún continúan hablando los representantes de la Tragedia (Agatón), la Comedia (Aristófanes) y la Filosofía (Sócrates) mientras los demás se duermen; sobre ellos acaba triunfando Sócrates al dormirse ellos también según el orden de su rango. La acción concluye de manera definitiva al abandonar Sócrates la escena seguido de su figura muda de apoyo, Aristodemo.

[45] Cf. la introducción de ROBIN, p. CVIII.

CONSIDERACIÓN GLOBAL DEL «BANQUETE»

La acción contenida en este diálogo, sujeta también a la exposición indirecta con un alejamiento mayor debido a que el narrador es una tercera persona que, además, no estuvo presente. El mecanismo es un recurso para justificar la «selección» de los discursos pronunciados en casa de Agatón. Encontramos un esquema distinto de los hasta ahora vistos. En realidad, hay un solo enfrentamiento agonal. Se trata de un auténtico *agón*, en el sentido de certamen, es un torneo de discursos sobre el tema establecido de antemano: el elogio de Eros. La distribución de los personajes es cambiante, en estrecha relación con el valor de sus respectivas intervenciones. El esquema alternativo de elementos dialogados/*resis* tiene aquí una aplicación menor y completamente distinta frente a los diálogos que pudiéramos llamar convencionales. El enfrentamiento podríamos definirlo así: inicialmente Agatón parece ser el eje de la reunión, si bien en el preámbulo extradramático ya se perfila la hegemonía de Sócrates. Simultáneamente el tema también va a sufrir variaciones en función de los contenidos expresados en cada uno de los ologios. El orden de éstos es de menor a mayor, incluso se recurre a efectos deliberados para diferir la intervención de alguno de los participantes más significativos, como Aristófanes. Existe una oposición primaria entre cada uno de los participantes, entre los que destaca Agatón como personaje principal, y luego otra de Sócrates frente al resto de los asistentes. Esta oposición se manifiesta también, claramente, por la forma de los discursos, significativos ya de por sí. La marcha del elogio no es lineal, cada una supone un avance relativo, pero también un retroceso en relación con la del elemento que habla a continuación. Esto se revela con la intervención de Sócrates que adopta una forma agonal en su relato del diálogo con Diotima. El tema erótico está enmarcado en un ambiente dionisíaco que no es casual y se verá refrendado en el segundo acto con el *como* orgiástico encabezado por Alcibíades. En esta situación el discurso socrático es la réplica a todos los anteriores y la anticipación irónica del desenlace que se prepara. La única definición acertada de Eros, la de Sócrates es, en parte, una síntesis de las hechas por los demás y sus rasgos son los mismos que aquellos de quien habla. Pero la identificación definitiva tiene lugar después, en medio de un ambiente plenamente festivo, y a través del himno de Alcibíades.

Tenemos aquí una transposición de elementos temáticos y formales de la comedia. No sólo por todo lo que de teoría dramática hay inmerso en las palabras de los tres personajes claves, Aristófanes, Agatón y Sócrates, sino por la utilización de los recursos escénicos y de forma. En la pugna Teatro (es decir, poesía)/Filosofía, gana esta última; como tema no cabe otro que el de Eros/Dioniso, que en realidad no se oponen, sino que se complementan, y lo mismo que las actividades que puedan, más o menos, patrocinar; lo verdaderamente valioso son los efectos que puedan producir. La confirmación de la supremacía del discurso de Sócrates queda reconocida definitivamente con la identificación que de él hace Alcibíades con el Eros que ha elogiado.

En realidad, lo que tenemos en el *Banquete* es un Jefe de Coro, Agatón, triunfador en el certamen de Tragedia que reúne en torno a sí un auditorio (coro), pero que resulta vencido por otro Jefe de Coro, Sócrates, comparado acertadamente con un Sileno y coronado y festejado por un coro báquico que irrumpe en la escena. Naturalmente, las adaptaciones y transformaciones hechas por el autor son profundas y llegan a una creación totalmente nueva, pero ha sabido hacer una recreación perfecta de los elementos teatrales para adecuarla a unos contenidos tan complejos como los que en esta pieza se debaten.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DEL «GORGIAS»

Personajes

El personaje central es Gorgias, caracterizado como tal desde el comienzo mismo de la obra; Calicles y Polo forman parte del auditorio o coro de Gorgias y representan un papel fundamental en el desarrollo de la acción, como personajes, o mejor, auditores destacados, esto es, personajes con individualidad dramática, pero siempre al servicio del personaje central y lo que este representa. Estas tres figuras: Gorgias, Polo y Calicles, se van a ir sucediendo en el uso de la palabra frente al oponente, Sócrates, en tres grandes agones sucesivos, quedando vencidos o abandonando ellos mismos la discusión.

Sócrates queda representado como la figura opuesta en bloque al representante de la retórica, Gorgias. Sócrates tiene un personaje de apoyo, Querefonte, en cierto modo coro del oponente, funcionalmente equivaldría a un auditor destacado, análogo a lo que serían Polo y Calicles, sin embargo la figura de apoyo a Sócrates, como en otros diálogos, queda anulada a lo largo de la acción, no pasando así de ser, en realidad, un personaje secundario, cuyas intervenciones no representan nada significativo en la marcha de la obra.

La distribución de los símbolos para personajes, conforme a las siglas utilizadas en nuestros análisis es la siguiente: C = Gorgias con un coro o auditorio formado por AD_1 = Polo y AD_2 = Calicles. La diferenciación de estos dos personajes mediante un número responde al orden de enfrentamiento con el oponente. O = Sócrates, previamente se le caracteriza como PP, esto es personaje principal, antes de su transformación en oponente, a poco de comenzar la acción. Sócrates aparece con su elemento de apoyo respectivo, formado por Querefonte = $AD \rightarrow PS$, esto es, conversión en personaje secundario de un auditor destacado.

Escenario

Casa de Calicles, donde ha tenido lugar una reunión para escuchar a Gorgias, el gran sofista. Debido al carácter directo de la narración, apenas se dan detalles introductorios que sirvan de indicaciones escénicas previas, tal como estamos acostumbrados en otros diálogos. Prácticamente el escenario no existe en esta obra.

Tema

Aparentemente el tema del *Gorgias* es la retórica: βούλομαι γὰρ πύθεσθαι παρ' αὐτοῦ τίς ἡ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός, καὶ τί ἐστιν ὁ ἐπαγγέλλεταί τε καὶ διδάσκει, dice en 447*c* Sócrates. A partir de la manifestación de la retórica, lo que en realidad se va a discutir, es el tema del *poder* al cual sirve la retórica. Tomando esto como base lo que se pretende demostrar es el peligro inherente al relativismo gorgiano. Este tema irá subiendo gradualmente en intensidad en las sucesivas intervenciones de Gorgias, Polo y Calicles. En relación con el tema de la retórica-política, Sócrates establece el de los dos caminos o métodos de comportamiento vital: dirigir la actividad humana al bien a corto plazo, esto es, en suma, al placer y la conveniencia propias del cuerpo, o al bien absoluto, que conlleva la sumisión a la verdad y justicia, y que, en definitiva, apunta al alma. Este último tema, verdadero telón de fondo de, prácticamente, toda la obra, desemboca en el mito final, que servirá de epílogo, con el tema del destino de las almas tras la muerte y el consabido reparto de premios y castigos.

Acción

No existe un adversario único, como ocurre en el *Protágoras;* los tres interlocutores de Sócrates se presentan a un mismo nivel dramático, aunque, como decíamos antes, están significativamente ligados a la figura del personaje central. Es importante el hecho de que toda la obra se nos ofrece en estilo directo. No existe elemento distanciador alguno, como en los otros diálogos estudiados, articulados mediante narración directa a alguien, que no estando presente durante el transcurso de los hechos, inquiere la referencia de los mismos, relatándose aquéllos en estilo indirecto, con lo cual las indicaciones ambientales son continuas y precisas. En el caso del *Gorgias* la acción es directa, como en cualquier obra dramática. Por otra parte, el elemento agonal es muy claro, los tres enfrentamientos sucesivos de los tres

personajes, representantes de la sofística, frente al de la filosofía, son más intensos cada vez y con una cierta individualización por parte de los contrincantes de Sócrates.

La acción queda dividida en estos tres grandes bloques:

1) Sócrates/Gorgias (449*c*-461*b*).
2) Sócrates/Polo (461*b*-481*b*).
3) Sócrates/Calicles (481*b*-506*c*).

frente a la conclusión general expresada fundamentalmente por Sócrates sin casi resistencia de Calicles, su último interlocutor, más el epílogo a base de mito (506*c*-527).

ESTRUCTURA GENERAL DEL «GORGIAS»

1. PRÓLOGO 447*a-d*.

   Párodos: llegada de Sócrates y Querefonte a casa de Calicles para interrogar a Gorgias sobre su profesión.

2. ACTO I 447*d*-461*b*.

   Proagón 447*d*-449*c*.

   a) Conversación Querefonte/Gorgias iniciando aquél el interrogatorio. Irrupción de Polo elogiando la profesión de Gorgias.
   b) Sócrates solicita una respuesta. Entrada en escena de Gorgias que se declara maestro de retórica.

   Agón I 449*c*-461*b*. Gorgias/Sócrates.

   a) Primera parte 449*c*-458*b*, intento de definir dialécticamente la retórica que es:
      — el arte de los discursos, donde el discurso es lo principal (449*c*-450*c*).
      — especialmente arte de los discursos políticos porque produce persuasión (450*c*-453*a*).
      — dilema sobre la persuasión retórica, ¿enseña o hace creer? Necesidad de la prudencia en su uso. Distinción ciencia/creencia (453*a*-458*b*).
   b) Intermedio 458*b-e*, dudas del oponente. Deliberación del auditorio, la discusión debe seguir.

c) Segunda parte 458*e*-461*b*.
— Interrogante sobre si la retórica supone justicia o no, ya que permite usar de la persuasión sobre algo que no se conoce científicamente (458*e*-460*a*).
— Gorgias sostiene que confiere justicia a quien no la posee (460*a-d*).
— Gorgias queda en una situación aporética, pues antes admitió que el orador puede ser injusto (460*d*-461*b*).

3. INTERMEDIO 461*b*-462*a*. Irrupción de Polo que acusa a Sócrates de utilizar sofismas. Sócrates acepta discutir con Polo.

4. ACTO II 462*b*-481*b*

Agón II 462*b*-481*b*. Polo/Sócrates.

a) Preparación 461*b*-466*a*. Sócrates no define a la retórica como un arte, sino como un empirismo que deriva de la adulación (461*b*-463*a*).
— Teoría de la adulación que apunta al placer, no al bien. Rutina empírica/artes verdaderas (463*a*-466*a*).
— Teoría de la adulación que apunta al placer, no al bien. Rutina empírica/artes verdaderas (463*a*-466*a*).

b) Núcleo 466*a*-478*e*.

I. Argumentaciones de Polo y refutación socrática. Ejemplos del poder de tiranos y oradores (466*a*-470*c*).
— Oposición Libertad/Justicia (468*e*-470*c*).
— Ejemplo de Arquelao. Crítica socrática a la argumentación del contrario. El justo no puede ser feliz (471*d*-472*e*).
II. Discusión dialéctica y avance de Sócrates. Cometer injusticia es peor que sufrirla (474*c*-476*a*).
— No pagar el delito es peor que sufrirlo (476*a*-478*e*).

c) Conclusión 478*e*-481*b*.

— Parcial: relaciones justicia/felicidad (478*e*-479*e*).
— General: utilidad de la retórica (480*a*-481*b*).

5. ACTO III.

Agón III 481*c*-506*c*. Calicles/Sócrates.

a) Preparación 481*c*-488*b*.
— Ataque de Calicles. Tesis de Calicles: oposición naturaleza/ley, predominio en la primera del más fuerte. La fuerza se convierte en ley suprema. Ataque a la filosofía, supremacía de la política (481*c*-486*d*).
— Ironía socrática planteando las reglas de la discusión (486*d*-488*b*).

b) Núcleo 488*b*-505*b*.

I. Examen de la propuesta de Calicles. Se busca definir quiénes son los más fuertes. La fuerza en relación con la inteligencia y el valor, sólo en la política (488*b*-492*e*).
— Discusión de lo anterior mediante alegorías y razonamientos dialécticos contra la tesis de identificar el placer y el bien. Distinción entre placeres buenos y malos, necesidad de un método para distinguir unos de otros (492*e*-499*c*).
II. Reconsideración del problema planteado por Calicles. Necesidad de elegir dos géneros de vida. Existencia de actividades que se dirigen al placer y el bien del cuerpo y el alma (499*d*-501*c*). Inclusión de la política entre las actividades αἰσχρά. Planteamiento del bien del alma y su exigencia (501*d*-505*b*).

c) Disolución 505*b-e*. Calicles renuncia a seguir discutiendo, se limitará a responder mecánicamente.

6. INTERMEDIO 505*e*-506*c*. Se finge abandonar la discusión. Papel moderador de Gorgias.

7. CONCLUSIÓN GENERAL 506*c*-522*e*.

a) Primera etapa para la elección de un género de vida justo (506*c*-513*c*).
— Sócrates propone que la felicidad se consigue con justicia y mesura. La filosofía es el único método seguro contra la injusticia, mientras que la adulación es el más seguro para cometerla. Lo esencial es salvar la vida, no vivirla lo mejor posible.
b) Segunda etapa (513*c*-519*d*). Posibilidad de que la política haga mejores a los ciudadanos.
— Refutación de los argumentos de Calicles, demostración de que los políticos no han sabido mejorar al hombre.
c) Conclusión (519*d*-522*e*). Meta de Sócrates: buscar el bien, no el placer.

8. EPÍLOGO 523*a*-527 el mito del destino de las almas en el Hades. Premios y castigos. Justificación de la línea de pensamiento de Sócrates, aplicación a los puntos de vista de los derrotados en el transcurso de la acción.

1. Prólogo 447*a-d*

El prólogo del *Gorgias* se encuentra muy reducido en sus elementos, debido al tipo de estilo utilizado aquí por Platón. A diferencia de los diálogos examinados, en el *Gorgias* la acción es directa, por lo que el estilo utilizado es el directo; así, pues, carecemos de las figuras del Narrador y sus interlocutores que normalmente sitúan en el preámbulo los términos iniciales de la acción que ulteriormente el Narrador va a referir. Por tanto, en este diálogo, se carecerá de la fase preparatoria ambiental y de los sucesivos incisos a lo largo de la narración del grueso de la obra que, como indicaciones escénicas, permiten establecer la demarcación de las distintas unidades formales o fases de la conversación relatada. A la vista de esto, el prólogo del *Gorgias* carece de preámbulo, quedando limitado a la *párodos*, entrada en el lugar mismo de la acción de Sócrates y su amigo Querefonte, que en principio podemos considerarle como «coro» o personaje de apoyo de Sócrates, pero que, en realidad, va a comportarse simplemente como un personaje secundario *(PS)*. La puesta en situación es similar a la del *Protágoras:* llegada con cierto retraso a la reunión, después que Gorgias ha terminado de hacer una de sus disertaciones.

1.1. **Párodos** 447*a-d*

No narrativa, a diferencia de lo visto en otros diálogos. La entrada al lugar de la acción se apoya en un diálogo estíquico entre Calicles, Sócrates y Querefonte. Esquemáticamente, tendremos transformación de diálogo breve en estíquico *(d.b.*$\rightarrow$*d.e.)*, con la siguiente distribución de interlocutores: $AD_2/PP/PS$. Debemos advertir que Sócrates, de momento considerado personaje principal, aún no se ha revelado como oponente de Gorgias. Uno de los asistentes a la reunión de Gorgias, Calicles, posteriormente el más destacado de los contrincantes de Sócrates, es quien recibe a los recién llegados (πάρεσμεν). El tema de la conversación, tras la presentación de las excusas de rigor ante la tardanza, es oír del mismo Gorgias qué arte practica, qué promete, qué enseña. Sócrates insta a Querefonte a que interrogue, directamente, al interesado. La ironía está presente desde los primeros momentos del encuentro. Ante la indicación de Calicles sobre el hecho de que Gorgias terminó ya su *epídeixis*, Sócrates repone que lo que ellos pretenden es διαλέγεσθαι. Se anuncia así, de manera explícita, el medio por el que discurrirá el encuentro. Una exhortaciún final de Sócrates a su acompañante para que inicie el interrogatorio cierra este elemento: ἐροῦ αὐτὸν... ὅστις ἐστιν.

ACTO I 447*d final*-461*b*

2. Proagón 447*d*-449*c*

Inicialmente se intenta presentar a Querofonte como personaje principal que, impulsado por Sócrates, pretende iniciar el interrogatorio de Gorgias. La breve actuación de Querefonte no está exenta de ironía: es torpe en la pregunta, indeciso, y deja que se entrometa Polo en su conversación con Gorgias. Sócrates, tras el efectismo de hacer pasar a su amigo por interlocutor real del maestro de oratoria, se hace cargo de la conversación, volviéndose a dar, nuevamente, la intromisión de Polo, pero Gorgias acaba presentándose en la escena como hombre que enseña retórica, que es lo que Sócrates persigue desde un principio.

La estructura formal del elemento en cuestión es la siguiente: *d.e.* + *d.a.* + + *d.e.* + *d.a.* + *d.e.*$\rightarrow$*d.a.* cada uno de los distintos elementos estíquicos es de similar duración, igualmente breve, correspondiendo a los encuentros con el personaje central. La presentación definitiva de las dos figuras principales frente a frente tiene lugar con el último elemento, diálogo estíquico, que en sus últimas intervenciones se transforma en asimétrico. Encontramos también aquí la conversión del personaje principal en oponente.

2.1. **Diálogo estíquico** 447*d final*-448*a*

Entre *PS/C*, tan sólo con dos intervenciones por parte de cada interlocutor. Diálogo meramente circunstancial, inmediatamente interrumpido Por Polo.

2.2. **Diálogo asimétrico** 448*a-c*

Inyerlocutores: AD_1/PS. Irrupción de Polo, al que se considera aquí auditor destacado del bloque adscrito al personaje central. La identificación entre Gorgias con su seguidor es absoluta, de suerte que Querefonte prosigue su interrogatorio sin la menor alteración. A través de preguntas de tipo socrático, mediante comparaciones, se exigen respuestas breves, a lo que Polo contesta con evasivas, produciéndose la intervención de Sócrates. Queda así Querofonte relegado a un papel inoperante en el transcurso de la discusión. La alusión a Gorgias le define como participante τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν.

2.3. **Diálogo estíquico** 448 *d*

O/C, la duración de esa unidad es análoga a la vista en 2.1, entre *PS/C*, y, en realidad, es funcionalmente, la repetición de aquélla. En efecto, pues, al revelarse ineficaz el intento de comienzo del interrogatorio a Gorgias, por parte de Querofonte, Sócrates vuelve a plantear los términos de su presencia en la reunión, saliendo en apoyo de su seguidor y se dirige, entonces, al propio Gorgias. Ironía socrática que anticipa la caracterización de Polo, aplicable, perfectamente, a Gorgias, pues predomina en él la ῥητορική sobre el διαλέγεσθαι. Se motiva así una momentánea intervención de Polo.

2.4. **Diálogo asimétrico** 448 *d*-449 *a*

Entre O/AD_1. Esta unidad se complementa en forma, duración y contenido al diálogo asimétrico AD_1/PS (cf. 2.2). Es clara ya aquí la transformación $PP \rightarrow O$. Sócrates rebate la respuesta que Polo dio entonces y le exhorta a centrarse en lo pedido, mas quiebra la pregunta dirigiéndola, definitivamente, al verdadero destinatario, Gorgias, «dinos tú mismo, Gorgias, ¿cómo se te debe llamar a juzgar por el arte que conoces?».

2.5. **Diálogo estíquico → diálogo breve** 449 *a-c*

O/C. Unidad en la que claramente se distinguen dos fases unidas sin solución de continuidad. La fase inicial es un *d.e.* de muy corta duración (449 *a-b*), siete intervenciones bastantes breves, cuya función es presentar abiertamente al protagonista como orador y maestro de retórica. La segunda fase, igualmente breve, pero con intervenciones más dilatadas, constituye la exhortación del oponente a que responda según su conveniencia: κατὰ βραχύ y haga la ἐπίδειξις requerida sobre su arte, dejando la demostración de la μακρολογία para otra ocasión. La ironía es patente, habida cuenta de que se accede así directamente, al *agón*.

3. AGÓN I 449 *c*-461 *b*

Primera parte 449 *c*-458 *b*

El primer enfrentamiento del *Gorgias* se produce entre Sócrates y el propio Gorgias. Las conclusiones no van a ser positivas, pues tras una ofensiva dialéctica del oponente, irrumpe en defensa del personaje central uno de los elementos de su coro, Polo. Sin embargo, este primer *agón* tiene una función clara e importante dentro de la marcha interna de la obra: plantear de manera general el objeto de todas las discusiones subsiguientes y el tema básico de qué es la retórica, así como la validez de la misma desde un punto de vista moral, que es el que en definitiva interesa al oponente. Si observamos el desarrollo de la acción del *Gorgias* y la marcha de las ideas en él expresadas, con un criterio dramático, patente por otro lado en todo este diálogo, se notará la necesidad que ha tenido Platón de colocar precisamente como figura clave en este primer acto a Gorgias, pues sólo con el enfrentamiento Sócrates/Gorgias pueden plantearse los grandes temas objeto de discusión de la pieza. Junto a esto únicamente en Gorgias, principal representante de la retórica ilustrada, puede estar plenamente simbolizada la figura del orador político que a Platón le interesa para, a partir de ahí, pasar a la crítica sistemática del sistema de valores consiguiente, lo que desde luego hará de manera efectiva con los sucesivos interlocutores destacados del coro que apoya al personaje central *(C)*.

La organización de este primer *agón* es la siguiente: en primer lugar, pueden apreciarse dos fases claramente diferenciadas por un procedimiento formal, la aparición de un pequeño intermedio dialogado, con intervención de diferentes interlocutores que parten de las dos esferas en conflicto, la de Sócrates y la de Gorgias. En la primera parte nos encontramos con el planteamiento general de futuras discusiones y la exhortación para entrar en materia, lo que encuentra su desarrollo en un núcleo dialéctico, y una primera defensa de la profesión gorgiana. Tras el pequeño intermedio que de un lado cierra esta unidad previa, y de otro, abre la siguiente, donde el oponente (Sócrates) pasa directamente a la ofensiva, quedando el ataque interrumpido, súbitamente, por la intervención de Polo, que marca el paso al segundo debate o *agón*.

La estructura interna de la primera parte de este primer *agón* es la siguiente:

Planteamiento general y *prótrepsis*, a base de

d.e. → *d.a.* + *R.* + *d.a.* + *R.*

Núcleo dialéctico constituido por

d.b. → *d.a.* + *d.e.* + *d.b.* → *d.a.* + *R.* + *d.b.*

Conclusión mediante

R. + *R.*

3.1. **Planteamiento** 449*c final*-452*d*

Según acabamos de exponer, el planteamiento, tanto de la discusión parcial que va a seguir, o sea el *agón C/O* (Sócrates/Gorgias), como de la obra en general, consta de una alternancia de elementos dialógicos y un par de intervenciones largas *(resis)* de apoyo, siempre en este caso por parte del oponente, como justificación y consolidación de los puntos logrados en la discusión dialéctica. El contenido de esta unidad es intentar de definir por medios dialécticos *qué es la retórica;* el punto de avance aquí logrado es el establecimiento de que la retórica afecta a la política, sirviéndose, como medio para sus fines de la persuasión.

3.1.1. *Diálogo estíquico→diálogo asimétrico* 449*c final*-451*a principio*

Tiene lugar entre *O/C.* La estructura interna queda señalada por tres períodos, claramente distinguidos por la forma. Una primera fase (449*c*-449*e*) en el diálogo es animado, rápido, simbolizado por *d.e.*, en donde a la pregunta socrática: ἡ ῥητορικὴ περὶ τί τῶν ὄντων τυγχάνει οὖσα; se acaba respondiendo: περὶ λόγους. Arrancando así, en una conversación seguida, que la retórica es el arte de los discursos. Se trata, por otra parte, del *O*, de buscar una concreción mayor, con lo que se accede directamente, a través de un diálogo más dilatado, esto es asimétrico, a las dos fases subsiguientes, diferenciadas entre sí formalmente por la única intervención larga en boca de *C*, mientras que las demás son llevadas a cabo por el oponente. En la segunda fase tenemos entonces, pasando al contenido, que la retórica es el arte de los dicursos, pero en aquellas artes donde el discurso sea lo principal; el personaje central justifica su definición en una intervención larga, a la que ya hemos aludido, y que cierra formal y significativamente la segunda fase (450*a-c*).

La tercera y última fase (450*c*-451*a*) toda ella un d.a., donde la transición queda suficientemente marcada por la ironía socrática, recurso formal típico para la transición de unos contenidos a otros. En este último período de preparación Sócrates *(O)* arranca de su interlocutor los términos precisos para que la definición, requerida en un principio, quede completa: la retórica será así el arte de la palabra que afecta a los discursos políticos.

3.1.2. *Resis* 451*a-c*

A cargo de *O.* Constituye esta intervención un apoyo de tipo comparativo a la definición elaborada a lo largo del diálogo precedente. La realización formal de la presente *resis* es a través de un diálogo fingido de Sócrates con

un hipotético interlocutor. Con el fin de preparar el paso siguiente, establecer cuál es el objeto que tratan los discursos propios de la retórica y progresar así en la consecución de puntos a discutir, el oponente encargado en la *resis* finge posibles respuestas a idénticas preguntas sobre el objeto de otras ciencias.

3.1.3. *Diálogo asimétrico* 451*d-e*

Entre *O/C.* Se completa ahora el tema planteado en los circunloquios de la *resis.* En este sentido, los λόγοι propios de la retórica son τὰ μέγιστα καὶ ἄριστα τῶν ἀνθρωπείων πραγμάτων (451*d*) en afirmación de Gorgias, lo que inmediatamente el oponente aprovechará para rebatirle, acusando de confuso (ἀμφισβητήσιμον) lo dicho por su oponente. En definitiva, se trata de una trampa dialéctica preparada por Sócrates para reinterpretar a su modo el valor de τὰ μέγιστα καὶ ἄριστα, lo que hará Sócrates en la *resis* siguiente.

3.1.4. *Resis* 452*a-d*

El oponente en una exposición análoga, en forma y extensión, a la pronunciada con anterioridad, a través de un nuevo diálogo ficticio, a base de comparaciones, impulsa a su interlocutor a precisar qué bien es en realidad el que enseña la retórica. La respuesta del interrogado no puede ser otra que la libertad y el dominio sobre los demás. Las palabras del personaje central cierran, junto con el τί οὖν δὴ τοῦτο λέγεις de Sócrates, el planteamiento. A partir de aquí la discusión permitirá nuevas puntualizaciones sobre el tema de la retórica con un acoso por parte del oponente.

3.2. **Núcleo dialéctico** 452*d*-458*b*

Este primer *agón*, que va a quedar interrumpido, no tiene vencedor. En parte, esta *aporía* ya se anticipa en el desenlace del núcleo, sin una salida clara para ninguno de ambos interlocutores, debido a la manera de conducir Sócrates el avance de la discusión. El contenido de este período es, de un lado, fijar unas características de la retórica, y de otro, destruirlas aplicando nuevas distinciones y conexiones con los temas marginales. Por supuesto, cada una de estas líneas se hallan representadas por el personaje central y el oponente, respectivamente.

La discusión queda delimitada por dos *resis* enfrentadas de ambos personajes y el intermedio dialogado con intervención de auditores destacados.

3.2.3. *Diálogo breve→diálogo asimétrico* 452*d*-453*c*

Personajes, *C/O*. Gorgias declara la superioridad del arte retórico frente a las ejemplificaciones esgrimidas por Sócrates. La retórica, de acuerdo con la presión ejercida en la *resis* precedente, se define ahora como un medio de persuasión: τὸ πειθεῖν, πειθοῦς δημιουργός ἡ ῥητορική (452*e*). Tras lograr esta definición, el diálogo deriva en asimétrico por parte del oponente, planteando una nueva pregunta: qué tipo de persuasión requiere la retórica. La apertura de esta nueva línea de investigación se hace, como de costumbre, a través de una larga serie de ejemplos, que provocan en el contrario la respuesta.

3.2.4. *Diálogo estíquico* 453*c*-454*b*

Entre *C/O*. Sócrates dialécticamente hace admitir a Gorgias que no sólo la retórica es el único arte de persuasión, sino también otras actividades, con lo que Gorgias cae en su primera contradicción (454*a*). Sócrates impone continuar el análisis para que su interlocutor reconozca la naturaleza y objeto de la persuasión de que es capaz la retórica: ποίας δὴ πειθοῦς καὶ τῆς περὶ τί πειθοῦς ἡ ῥητορική ἐστιν τέχνη;

Formalmente, este elemento dialogado ofrece en tres puntos unas intervenciones más largas por parte del oponente. Primero al comienzo, cuando se pregunta si hay más artes que produzcan persuasión, segundo cuando, tras una serie de ejemplificaciones, se hace un resumen para arrancar del interlocutor la respuesta afirmativa, en último lugar la intervención mayor se vuelve a utilizar para imponer la continuidad de la investigación.

3.2.5. *Diálogo breve→diálogo estíquico* 454*b*-*e*

C/O. Definición inicial del personaje central que remite a lo ya sostenido antes en 452*e*, a lo que sigue una presentación de excusas, con cierta ironía, por parte del oponente, lo cual le permite continuar. Establecimiento de una distinción entre μάθησις y πίστις con su correlato ἐπιστήμη y πίστις, lo que obliga al personaje central a aceptar dos tipos de persuasión, la que produce creencia y la que confiere ciencia.

En el plano formal se advierte que la transición entre el elemento anterior y el presente queda señalada, primero por el ἀπόκριναι con que se inicia el nuevo interrogatorio, después, el auténtico comienzo del elemento que ahora observamos es a través de las dos únicas intervenciones largas que hay: la definición inicial de Gorgias y las excusas e impulso a continuar por parte de Sócrates.

3.2.6. *Diálogo asimétrico* 454*e*-455*a*

Entre *O/C*. Gorgias se ve obligado a reconocer ante el empuje de Sócrates que la retórica apunta, en efecto, a la persuasión, sin dar una enseñanza. La duración de este elemento es muy breve, en realidad una simple transición entre el elemento precedente y la *resis* que vendrá a continuación para inquirir sobre el campo de acción de la retórica.

3.2.7. *Resis* 455*b*-*d*

El monólogo del oponente no es tampoco demasiado extenso. Sócrates da aquí un paso en falso, en definitiva quiere saber de su interlocutor si la esfera de actuación de la retórica es universal, Sócrates cree que no, para ello aduce una serie de ejemplos que Gorgias derribará con facilidad. El valor de la *resis* es claramente protréptico, cargado de ironía.

3.2.8. *Diálogo breve* 455*d final*-456*a*

C/O. Réplica de Gorgias invalidando la teoría socrática de que tan sólo los especialistas pueden saber qué es lo que hay que hacer en lo relativo a su esfera de saber. La función es, por parte del personaje central, preparar su *resis* de respuesta al interrogatorio a que ha sido sometido; por parte de Sócrates, tenemos la conclusión de todo el proceso dialéctico para determinar el objeto de actividad de Gorgias, junto con la prótépsis para que continúe sus argumentaciones. Como elemento de enlace debe tenerse en cuenta la ironía.

3.3. **Conclusión de la primera fase del agón** 456*a*-458*b*

La estructura es muy sencilla, simplemente dos *resis* contrapuestas de Gorgias y Sócrates, *C* y *O*, respectivamente. Resumiendo el primero su pensamiento, ya expuesto antes, y disminuyendo la tensión, el segundo, a la vez que prepara indirectamente un giro nuevo en la confrontación.

3.3.1. *Resis* 456*a*-457*c*

A cargo de *C*. Desde el principio hasta 456*c*, Gorgias da una respuesta larga y ordenada a las divagaciones de Sócrates, demostrando que en relación con otras artes y actividades, la fuerza persuasoria de la retórica es más que notoria, en especial de cara al pueblo. A partir de 456*c* (δεῖ μέντοι τῇ ῥητορικῇ τέχνῃ χρῆσθαι ὥσπερ τῇ ἄλλῃ τέχνῃ), Gorgias defiende que el arte de los discursos debe quedar sometido a los mejores y a disposición de la justicia. Paralelamente, y como reflejo al procedimiento utilizado por su oponente, Gorgias procede también mediante ejemplos. Frente a las sutiles y capciosas distinciones socráticas, Gorgias hace una clara diferencia entre el uso y el abuso (δικαίως τῇ ῥητορικῇ χρῆσθαι) (457*b*), con lo que el maestro de retórica no tiene por qué ser responsable de las manipulaciones de este arte (457*c*).

3.3.2. *Resis* 457*c*-458*b*

En boca de *O*. Como recurso para volver a un nuevo planteamiento de la discusión, Sócrates con su palabra consigue una cierta relajación de la tensión. El oponente, para preparar su terreno, advierte ciertas contradicciones en lo argüido por Gorgias, cuando en definitiva no hay tales. Hacia la mitad de la *resis* intenta un replanteamiento sobre el ánimo e intención con que se está llevando a cabo el intercambio de opiniones, lo que culmina, al final con un fingido intento de retirada si su interlocutor no llega a una coherencia previa en sus afirmaciones. La actitud del oponente es un recurso más para dejar el inequívoco triunfo del personaje central en una situación ambigua sin un vencedor claro.

El resultado de la intervención de Sócrates es diferir la acción que, momentáneamente, se ve interrumpida por un breve intermedio con participación de distintos personajes.

3.4. **Intermedio** 458*b*-*e*

Unidad constituida por un diálogo breve con intervenciones unitarias en la siguiente distribución: *C*-*PS*-AD_2-*O*-*C*. Ambos contrincantes abren y cierran la unidad, mientras que Querefonte *(PS)*, figura de apoyo a Sócrates *(O)* y Calicles (AD_2), se manifiestan a favor de que siga la discusión. La aprobación de los asistentes al debate, sin intervención en el diálogo, se desprende de las palabras de Querofonte: τοῦ θορύβου... ἀκούετε τῶν... βουλομένων ἀκούειν.

3.5. **Segunda Parte del agón I** 458*e*-461*b*

Después de haber llegado a una situación sin salida, por culpa del giro impuesto a la conversación por el oponente, se inicia una discusión, en parte nueva, en la que desde su arranque Sócrates adopta una postura agresiva, que acabará por confundir al personaje central, después de un interrogatorio engañoso que le ha llevado a desdecirse de lo expresado en su larga *resis* de 457 *c* ss.

La constitución de la última parte del *agón* es, en gran parte, totalmente dialéctica, con un ritmo muy vivo, ya que los dos elementos más significativos son de tipo estíquico, en la alternancia con los cuales se encuentra una *resis* protréptica del oponente y un diálogo breve de disolución, interrumpido de modo súbito por la entrada en la discusión de uno de los personajes de apoyo al protagonista.

3.5.1. *Diálogo estíquico* 458*e*-459*c*

Entre *O*/*C*. Reanuda Sócrates con energía la crítica del pensamiento de Gorgias. Esta ofensiva dialéctica replantea, una vez más, el tema del conocimiento real, con lo que el personaje central va siendo obligado, ante el interrogatorio, a reconocer que la retórica es independiente de cualquier ciencia en concreto. Esto, precisamente, le hace situar su profesión al mismo nivel que los otros saberes, que es, justamente, lo que pretendía el oponente. En esa situación de igualdad a nivel teórico respecto a las demás ciencias, la retórica sale perjudicada, tal y como trataba de justificarla su representante; pues al ser, básicamente un arte de persuasión, no llega a la esencia de las cosas, con lo que no tiene un conocimiento o dominio total de la realidad.

3.5.2. *Resis* 459*c*-460*a*

Emitida por *O*. La finalidad de esta exposición seguida, no muy larga por otra parte, es la de plantear si el conocimiento de lo justo y lo injusto es un saber que la retórica desprecia, o no apura suficientemente. Como en 452*e* se exhorta al personaje central a decir cuál es la δύναμις de la retórica.

3.5.3. *Diálogo estíquico* 460*a*-*d*

Entre *C*/*O*. Interrogatorio implacable del oponente que hace mantener a su interlocutor que la retórica es capaz de conferir justicia a quien no la posee. Esta nueva trampa dialéctica del oponente es grave, puesto que va

a conducir en seguida al personaje central a una contradicción de la que él mismo será consciente, dejando la discusión indecisa en su resultado final. Es importante este pequeño elemento dialogado por la introducción del tema de la justicia, verdadero núcleo en las discusiones sucesivas de la obra. Como es habitual, desde el punto de vista formal, la presente esticomitía se abre con un par de intervenciones un poco amplias, sobre todo la de Sócrates para permitir el interrogatorio posterior.

3.5.4. *Diálogo breve* 460*d*-461*b*

O/C. En lo relativo al contenido, observamos, primero, un enlace directo con la *resis* del personaje central, en la primera fase, particularmente el período comprendido entre 456*d-e* a propósito de las relaciones establecidas por Gorgias entre la retórica y justicia, que ahora Sócrates pretende echar por tierra. En su última intervención el oponente hace ver la contradicción entre las respuestas afirmativas dadas y lo mantenido por Gorgias en su *resis* precedente, el resultado es nuevamente una aporía. De hecho, no hay un vencedor claro, Gorgias ha caído en la trampa, pero Sócrates tampoco queda en buena posición, pues su actitud crítica no ha dejado nada en claro.

La necesidad de volver a empezar se impone, lo que es patente en las últimas palabras del oponente: οὐκ ὀλίγης συνουσίας ἐστὶν ὥστε ἱκανῶς διασκέψασθαι.

Formalmente, este elemento dialogado es de poca extensión, su estructura interna, muy equilibrada, con dos dilatadas intervenciones del oponente enmarcando el conjunto; la primera intervención, para enlazar con la *resis* del personaje central, como ya he dicho, y la última para pasar a argumentar contra el protagonista y dejar abierta la posibilidad de continuar la investigación ante la complejidad del tema.

4. Intermedio 461*b*-462*a*

Como paso previo al *agón* II se produce la irrupción de Polo, uno de los personajes de apoyo a Gorgias, personaje central. Este auditor destacado, simbolizado para el análisis como AD_1, refuta al oponente. La unidad considerada en su conjunto, es de corta duración, pero en ella se exponen los elementos necesarios para continuar la discusión. Formalmente, está integrada por un diálogo breve (461*b*-462*a*), con la distribución de personajes AD_1/O. Los diferentes parlamentos presentan las siguientes particularidades en lo que se refiere a forma y significado: las dos primeras intervenciones, de AD_1 y O, respectivamente, son amplias y de idéntica extensión. Polo refuta el proceder tortuoso de Sócrates en una intervención agitada, con lenguaje entrecortado: la gran abundancia de anacolutos en tan poco espacio marcan la impetuosidad del personaje y su irritación. A esto se oponen las palabras de Sócrates, cargadas de ironía, invitando a su nuevo contrincante a seguir la discusión en lugar de su maestro. El bloque intermedio de contenido, expresado por intervenciones de igual duración entre sí, pero más pequeñas que las que acabamos de exponer, marca las condiciones a seguir en el próximo debate: evitar la μακρολογία. Por último, el oponente, con un parlamento más prolongado, recuerda irónicamente el método más conveniente a seguir: el dialéctico, a la vez que ridiculiza las exposiciones largas.

ACTO II 462*b*-481*b*

5. Agón II 462*b*-481*b*

La duración de esta segunda parte del *Gorgias* es enorme. En esta obra nos ocurre, en cierto modo, algo análogo a lo visto en el *Banquete*: el oponente, Sócrates, va enfrentándose, sucesivamente, con distintos personajes a los que va neutralizando. En el presente caso sus dos interlocutores, Polo y Calicles, pertenecen de forma clara a una misma esfera, la del personaje central, Gorgias, por lo que en alguna medida le representan o sustituyen; cabe, pues, considerarles como manifestaciones distintas de un mismo bloque ideológico, simbolizado o, mejor, sintetizado en el personaje central. Antes de pasar al análisis pormenorizado de cada uno de los distintos elementos constitutivos del *agón*, daremos una visión global del mismo, sin perder nunca de vista el significante —las distintas unidades formales— y el significado, es decir, las ideas contenidas en aquél.

Primeramente, la conexión formal con el pequeño intermedio recién analizado es directa, no existe solución de continuidad marcada por actitudes o cambios de posición de los personajes en la escena, por tanto, el comienzo del *agón* es también dialéctico, como lo era el intermedio, por lo que el nuevo contendiente del oponente es ya conocido. El diálogo es movido, es decir, estíquico. Los tres grandes períodos típicos del *agón* se encuentran también aquí, así la preparación del grueso del debate, cuyos contenidos básicos se dan a conocer en dos *resis* del oponente, está prácticamente dominada por Sócrates, que da su particular definición de la retórica y aplica la teoría de la adulación, verdadero telón de fondo en el presente debate y en el siguiente. El segundo paso del *agón*, el núcleo, es doble, de un lado, recoge las argumentaciones de Polo junto con la correspondiente refutación socrática; de otro, la discusión dialéctica alcanza su clímax produciéndose un avance

del oponente, quedando planteado y discutido en buena parte el segundo gran tema de la obra: la oposición ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι con la implicación de toda la teoría de la finalidad de la acción humana. Por último, la conclusión parcial, de los últimos argumentos sacados a relucir y la general de toda discusión, se articulan también dialécticamente con dos elementos asimétricos *(d.a.)* y una extensa *resis* del oponente, formalmente constituida por dos fases marcadas por una transición dialogada.

Todo lo dicho podemos presentarlo, en lo que a su estructura formal se refiere, de la siguiente manera:

Planteamiento general, constituido por:

d.e. + *R.* + *d.e.* → *d.a.* + *R.*

Núcleo, básicamente dialéctico y con una bipartición clara, formado por:

a) *d.e.* + *d.a.* → *d.e.* + *R.* + *d.a. d.e.* + *R.* + *R.* + *d.a.*

b) *d.e.* + *d.a.* → *d.e.* + *d.a.* + *d.e.*

Conclusión, en su doble vertiente particular y general, a base de *d.a.* + *d.a.* + *R.*

5.1. **Planteamiento** 462*b*-466*a*

Como se ha indicado poco más arriba, la preparación del *agón* II consiste en demostrar, mediante una ridiculización inicial del contrincante (Polo), que la retórica no es un arte, tal y como entiende Sócrates el concepto, sino una forma más de empirismo. Una vez sentado esto se podrán deducir más inconvenientes o limitaciones del arte retórica, que culminarán en la segunda fase del núcleo. Por lo pronto, en el planteamiento se da el primer paso para ello, y es con la presentación y desarrollo del tema, retórica igual a adulación. Formalmente, ofrece una estructura sencilla, ya vista esquemáticamente, con alternancia de diálogo estíquico y *resis*, ésta siempre en boca de Sócrates. Otro recurso utilizado por Platón aquí, y tiene su interés, es la momentánea aparición del personaje central, Gorgias, en el segundo elemento dialogado, quedando momentáneamente desplazado Polo (AD_1), interlocutor básico de Sócrates.

5.1.1. *Diálogo estíquico* 462*b*-463*a*

Entre los personajes O/AD_1. Este elemento es prolongación de la transición dialógica de los dos *agones*, vista en último lugar, con la irrupción de Polo. La pugna Filosofía/Retórica, vuelve a plantearse. El procedimiento

es ahora inverso, Polo es el que interroga al oponente τὴν ῥητορικὴν τίνα φῂς εἶναι; la respuesta socrática: ἐμπειρεία puede tomarse como el inicio de la verdadera discusión. A partir de 462*d* hay un sesgo en el interrogatorio, al desviar Sócrates, ridículamente, el contenido de la conversación acudiendo a una serie de símiles, en particular el del arte culinaria. Evidentemente, aparece así la ironía propia de los elementos de enlace, como es el que ahora nos ocupa. En una intervención algo más larga, preludiando ya la *resis* inmediata, viene a resumirse que la retórica no merece el calificativo de τέχνη, sino que es un conocimiento empírico que apunta a la adulación, no en vano se utilizó la comparación con la ὀψοποιΐα (la cocina).

5.1.2. *Resis* 463*a-c*

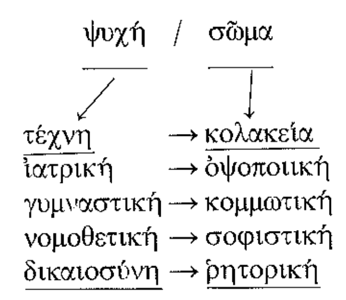
A cargo de *O*. Se expone la teoría de la κολακεία, la adulación, de forma esquemática, de suerte que se enuncia como ἐμπειρία καὶ τριβή, cuyas partes son: ὀψοποιική, ῥητορική, κομμωτική y σοφιστική, se incita al interlocutor a indagar sobre qué parte de la adulación es la retórica. En relación con la marcha general de la obra es importante destacar el hilo hacia adelante que aquí se lanza, pues si bien la teoría de la adulación va a demostrarse seguidamente, el contenido de esta *resis* encuentra su prolongación muy avanzada la acción, en la *resis* que el oponente pronuncia en 500 *a* ss. (cf. 7.2.11 en el núcleo del *agón* tercero), cuando se replantea allí el problema de si la retórica no es, en gran medida, una rutina dirigida sólo al placer.

5.1.3. *Diálogo estíquico → asimétrico* 463*c final*-464*b*

Con intervención $AD_1/O/C$. Polo acepta el enunciado de la *resis* anterior, cayendo en la trampa de Sócrates, con lo que éste ya no tiene obstáculo para considerar αἰσχρόν a la retórica. En este punto se produce la irrupción del personaje central, Gorgias. Se invierte nuevamente el sistema del examen, siendo ahora el oponente quien dirige el interrogatorio, quedando momentáneamente desplazado AD_1, como un mero apoyo de *C*, prácticamente un jefe de coro. En el presente elemento, dentro de las últimas intervenciones de los interlocutores, a partir de 463*e* *C/O*, se hace intervenir un nuevo tema, lateralmente expuesto: la oposición Apariencia/Esencia con el inseparable doblete σῶμα/ψυχή. Con esto queda preparado el terreno para que el oponente pase a argumentar de manera continua, mediante una *resis*.

5.1.4. *Resis* 464*b*-466*a*

A cargo del oponente. Demostración seguida de la teoría de la adulación, con un desarrollo de las comparaciones previas, en el planteamiento de la *resis*. Estas comparaciones se establecían con actividades como la medicina y la cocina. A pesar de la reciente intervención de Gorgias, la exposición va dirigida a Polo. En esquema, el contenido de la *resis* es como sigue:



El último bloque, en el que entran en la misma relación sofística y retórica, aparecerá plenamente desarrollado en la conclusión general de la obra, en el diálogo asimétrico 520*a* ss. (cf. 9.6). A partir de 466*d*, la ironía de la alusión a Anaxágonas y la presentación de excusas a sus oyentes sofistas marcan la transición seguida al núcleo del *agón*.

5.2. **Núcleo** 466*a*-478*e*

Como ya se anticipaba en la nota general (5.), el núcleo del presente *agón* es doble. Ambas fases son complementarias en cuanto a su significado, por otra parte, están formalmente caracterizadas. La primera fase (466*a*-473*a*) comprende las tesis de AD_1 (Polo) y la subsiguiente refutación del oponente (Sócrates). La marcha del diálogo hasta 470*c* es prácticamente lineal, la fusión de unos elementos dialogados con otros es progresiva, de forma que al final del primer *d.e.* (466*a* ss.) algunas intervenciones se alargan, accediéndose sin brusquedad al siguiente elemento dialogado, que en este caso es asimétrico (467*b* ss.), transformado nuevamente en estíquico sin solución de continuidad. Un primer núcleo de demostración, a cargo del oponente, encuentra su marco en una corta *resis* (469*d-e*), cuyas ideas sobre la justicia presentan un juicio determinado en el diálogo asimétrico posterior (469*e* ss.). La refutación sobre los conceptos de la *eudaimonía*, tal y como los entiende Polo, se efectúa a partir de 470*c* ss. Esta sección de la primera fase del núcleo comprende, como elemento básico, dos *resis* enfrentadas de

modo indirecto, esto es, la *resis* de AD_1 y la del oponente se articulan por una unidad simple unitaria, de desigual duración en cada parlamento, el elemento relevante es el pronunciado por el oponente que critica con actitud la forma de la *resis* del representante del personaje central. Tras la última *resis* del oponente, un elemento dialogado cierra provisionalmente el conjunto de la primera fase, a la vez que simultáneamente se prepara la segunda.

La segunda fase (473*a*-478*e*) abarca la discusión dialéctica más significativa de todo este segundo *agón*. En relación con el período inmediatamente precedente, lo más destacado es la ausencia de elementos continuos, del tipo de la *resis*, para la expresión paralela de las ideas. Esto no es casual, si tenemos en cuenta que es, precisamente en este punto del *agón*, en donde se debate el principal tema de apoyo a todo el pensamiento del *Gorgias*: la superioridad moral del ἀδικεῖσθαι frente al ἀδικεῖν. El ascenso hacia el núcleo particular de esta fase es a través de dos elementos dialogados, uno estíquico (473*a* ss.), y otro asimétrico (473*b* ss.), respectivamente, resolviéndose este último en una corta esticomitía. Los dos aspectos fundamentales del contenido: la consideración de que el cometer injusticia es peor que sufrirla y de que no expiar el delito es peor que cometerlo, se manifiestan en un duelo dialéctico. El primer aspecto es un diálogo asimétrico (474*c* ss.) y el segundo es un largo estíquico (476*a* ss.).

PRIMERA FASE DEL NÚCLEO DEL AGÓN POLO/SÓCRATES 466*a*-473*a*

5.2.1. *Diálogo estíquico* 466*a*-467*b*

Intervienen AD_1/O. Se produce una entrada de Sócrates cargada de ironía dirigida a la falta de memoria de Polo. Trampa que Polo no advierte y a la que responde defendiéndose como un orador. Constituye esto un recurso deliberado para introducir un nuevo punto de discusión que acabará situando el bien como fin único del obrar humano, cuando en realidad habría parecido más lógico discutir sobre lo sostenido por Sócrates relativo a la identificación retórica = adulación. Subyace aquí uno de los hilos de la acción que volverá a manifestarse para ser tomado en consideración en el *agón* III en 500*a* ss.

Se abren en este elemento dialéctico tres etapas que se materializan en los diferentes elementos constitutivos del núcleo del *agón* hasta 470*c*. Estas tres etapas expresadas por elementos formales distintos, son las siguientes:

a) Ejemplificación del poder de los oradores y los tiranos, que actúan con independencia de la calificación moral, buena o mala, relativa a sus

acciones. Considerando la marcha general de las ideas en la obra, se da aquí un paso importante, ya que se apunta la concepción socrática de dirigir hacia un fin único —el bien— nuestros actos.

Esta etapa abarca desde el 466*a* hasta 468*e*, es decir, que se inicia y desarrolla en los términos que acabamos de decir en el presente diálogo asimétrico.

b) La segunda etapa, preparación y presentación del tema de la oposición libertad/justicia, tiene lugar a partir del 468*e* hasta el 470*c*. Arranca al final del diálogo asimétrico que sigue al presente elemento, y culmina en el diálogo desarrollado al final de la primera *resis* del oponente.

c) La tercera y última etapa, demostraciones a cargo de Polo, comprende el 470*c* hasta el 471*d*, o sea un elemento dialogado estíquicamente y la primera *resis* de AD_1.

5.2.2. *Diálogo asimétrico* 467*b*-468*e*

Entre O/AD_1. Desde el plano del contenido, encontramos la prolongación de la primera etapa, a), a la que acabamos de referirnos, la demostración del poder de tiranos y oradores se lleva a cabo mediante nuevas comparaciones para ejemplificar, a las que se hace conectar la valoración de la intencionalidad, especialmente en 468*b* (οὐκοῦν καὶ ἀποκτείνυμεν...) (cf. *agón* III, 7.2.10 el bien como fin último de la actuación y de modo más extenso en la *resis* de Sócrates en el núcleo del *agón* III; cf. 7.2.11). Si nos fijamos en el aspecto de la forma, las intervenciones largas corresponden al oponente que es, en definitiva, quien va dirigiendo el certamen a las etapas que hemos distinguido. El representante del personaje central, se limita a asentir.

5.2.3. *Diálogo estíquico* 468*e*-469*c*

Con la intervención de AD_1/O. La segunda etapa, b), que para el contenido de la primera fase del núcleo del presente *agón* se distinguió en 5.2.1, acerca de las relaciones entre libertad y justicia, aparece formalmente muy bien caracterizada. En el presente elemento, hallamos un claro valor preparatorio, a base de diálogo como es habitual en casos análogos; se apunta, pues, que el mayor mal es cometer injusticia (ἀδικεῖν), mientras que el padecerla (ἀδικεῖσθαι) es menos grave. En lo que se refiere a la distribución de personajes, es ahora Polo, AD_1, quien abre la conversación con una intervención relativamente amplia a partir de la que se desarrolla la esticomitía, se cierra exactamente igual, con un parlamento de Polo de la misma duración que el primero.

5.2.4. *Resis* 469*d-e*

A cargo del oponente. Tenemos aquí el centro de la demostración de la segunda etapa, b), a la que ya he aludido. El recurso formal del que se sirve Sócrates es el de un ejemplo exagerado de lo que para él es la tiranía, que tiende a la adquisición de un poder según el gusto, es decir, el placer, y no conforme a la justicia.

La extensión de la *resis* es reducida, en cierto modo podría formalmente haberse considerado como una intervención larga, propia de un diálogo asimétrico, que, en realidad, es el elemento que sigue, pero las palabras del oponente se ven suficientemente destacadas para que las tengamos que interpretar como una *resis*. Justificamos esta segmentación ateniéndonos al tipo de entrada que hace el actor correspondiente: ὦ μακάριε, ἐμοῦ δὴ λέγοντος τῷ λόγῳ ἐπιλαβοῦ. El final interrogativo de la *resis*, como en un gran número de ocasiones, permite acceder directamente al elemento siguiente.

5.2.5. *Diálogo asimétrico* 469*e*-470*c*

En boca de AD_1/O. Conclusión de la etapa b), por tanto, se trata de un elemento de apoyo o confirmación a lo expuesto en la *resis* recién pronunciada. El oponente hace ver, comprueba, que su interlocutor, Polo, comparte su definición del μέγα δύνασθαι (470*b*). El oponente concluye, en suma, que el que realiza lo que le agrada es porque encuentra que es bueno.

5.2.6. *Diálogo estíquico* 470*c*-471*a*

Interlocutores: AD_1/O. Comienza en este diálogo la tercera etapa de contenido, que ya habíamos distinguido más arriba, en 5.2.1. Estamos en la refutación que el representante del personaje central hace al oponente. Se sostiene, por parte de Polo, que en ocasiones los que son capaces de obrar en contra de la justicia (οἱ ἀδικοῦντες) pueden ser felices (εὐδαίμονες). Previamente, como apertura de la nueva fase del contenido y también como elemento transicional, se nos ofrece la ironía del oponente relativa al tema de Arquelao, que va a ser tratado inmediatamente y que aquí ya se preludia. Paralelamente al valor indicado, este diálogo estíquico prepara la corta *resis* que va a pronunciar Polo. Sustancialmente la ironía socrática está basada en el hecho de que la εὐδαιμονία sólo puede originarse a partir de la instrucción (παιδεία) y la participación en la justicia (δικαιοσύνη). Formalmente observamos cierta flexibilidad en cada uno de los parlamentos, el carácter

general es, desde luego, estíquico, pero determinadas intervenciones, tres al comienzo (470*c-d* principio) y la última (471*a*), que pronuncia Sócrates, son ligeramente más largas. Su contenido coincide con lo que acabamos de decir (... ἀποδεῖξαι ὡς πολλοὶ ἀδικοῦντες ἄνθρωποι εὐδαίμονες εἰσιν) y la consideración de felices para los καλοὶ κἀγαθοί y el anatema de ἄθλιον para el que comete injusticia.

5.2.7. *Resis* 471*a-d*

Alocución expositiva de AD_1. Polo da a conocer su opinión relativista sobre la fortuna inmediata que puede alcanzar el injusto con su proceder mediante un pequeño λόγος con la historia de Arquelao de Macedonia. La utilización de este símil, que Platón pone en boca de Polo no es casual, se trata de buscar un contraste fácil a la tesis apuntada con la postura de Sócrates ante el tema de lo justo y lo injusto. La repercusión del tema tratado en esta *resis* tiene su importancia, ya que los elementos de brutalidad que en ella se refieren, los va a utilizar Sócrates convenientemente para dramatizar sobre su personal actitud ante el sufrimiento que le puede ocasionar el caer en manos de los políticos injustos al defender obstinadamente su concepto de «bien» (cf. 521*b* ss. en el *agón* III y especialmente la conclusión general de la obra en 525*d* ss.) (cf. 9.6).

5.2.8. *Transición local* 471*d-e*

Por medio de una *unidad simple unitaria (u.s.u.)* entre O/AD_1 Sócrates demuestra a su interlocutor que no sabe διαλέγεσθαι, acusación típica de Sócrates para pasar a una trituración de los argumentos del contrario. De momento, el oponente en su parlamento, bastante más dilatado que el de AD_1, que sólo ocupa una línea, se limita a criticar la forma de la *resis* de su contrincante. Funcionalmente esta unidad simple unitaria es la transición a un bloque mayor y más importante de contenido, la inmediata *resis* de Sócrates, que al rebatir la pronunciada por Polo completa la fase iniciada en 470*c*.

5.2.9. *Resis* 471*e*-472*d*

A cargo del oponente. Se destroza el ἔλεγχος de Polo, cargado de retórica: οὗτος ὁ ἔλεγχος οὐδενὸς ἄξιός ἐστιν πρὸς τὴν ἀλήθειαν. Se puntualiza sobre el tema objeto de discusión: εἰδέναι τε κάλλιστον μὴ εἰδέναι

τε αἴσχιστον... τὸ κεφάλαιον αὐτῶν ἐστιν ἢ γιγνώσκειν ἢ ἀγνοεῖν ὅστις τε εὐδαίμων ἐστὶν καὶ ὅστις μή (472*c* final). Este es el tema que a partir de la *resis* se desarrollará dialécticamente en la segunda fase del núcleo del presente *agón*. Las conexiones de la *resis* de Sócrates son las siguientes: de un lado, en 458*b*: οὐδὲν γὰρ οἶμαι τοσοῦτον κακὸν εἶναι ἀνθρώπῳ, ὅσον δόξα ψευδὴς περὶ ὧν τυγχάνει νῦν ἡμῖν ὁ λόγος ὤν, de otro lado, con la distinción dialéctica del bien como fin último de la actuación del hombre (500*a*, en el núcleo del *agón* III) (cf. 7.2.10 y en especial la *resis* de Sócrates, cf. 7.2.11) y con la demostración del verdadero objeto de la vida, en la *resis* socrática de 511*c* ss., no referiremos, en concreto a lo dicho en 513*a* (cf. también 9.3, *Resis* de conclusión de Sócrates). A la vista de esto la importancia de la presente *resis* es decisiva en relación con la marcha general de las ideas del *Gorgias* y también de su acción.

5.2.10. *Diálogo asimétrico* 472*d*-473*a*

Entre O/AD_1. Arranca de una afirmación de AD_1 (πάνυ γε) a la *resis* del oponente. Encontramos en este elemento dialogado, la conclusión provisional sobre el objeto de la discusión, y que va a permitir que ésta prosiga. El punto que aquí queda aclarado es que tanto el culpable como el injusto son desgraciados (ἀθλιώτεροι) si no pagan su delito o el castigo pertinente. El presente elemento, a más de constituir la conclusión de la primera fase del núcleo, es también una breve preparación para la siguiente, desde el plano formal encontramos que la conversación en su final se agiliza, de suerte que permite un acceso directo a la esticomitía siguiente, punto de arranque de la segunda fase del núcleo.

SEGUNDA FASE DEL NÚCLEO DEL AGÓN POLO/SÓCRATES 473*a*-478*e*

5.2.11. *Diálogo estíquico* 473*a-b*

Con enfrentamiento AD_1. Formalmente puede afirmarse que, de hecho, estamos ante la conversión en estíquico de un elemento asimétrico, como ya hemos visto en ocasiones anteriores. Si establecemos una segmentación entre el elemento anterior y éste que ahora nos ocupa, es para destacar más la verdadera significación, que en esta esticomitía empieza a darse. En realidad, la transición de una fase a otra del contenido, teniendo en cuenta la distinción que hemos establecido, es directa, por medio de un elemento que in-

ternamente se transforma de asimétrico en estíquico, con un desplazamiento gradual del tema. Por tanto, la separación que hemos hecho en dos elementos distintos (5.2.10 y 11) debe considerarse puramente metodológica para el análisis, así ambos elementos resultan complementarios. En cuanto al contenido de esta breve esticomitía, tenemos que se asegura dialécticamente lo conseguido ya a partir de 469*a* ss.

5.2.12. *Diálogo asimétrico → estíquico* 473*b final*-474*c*

Intervienen AD_1/O. Intento de refutación por parte de Polo presentando casos y ejemplos exagerados. Según la marcha de la discusión se da una preparación metodológica a través de una intervención bastante larga de Sócrates, con una defensa por parte de éste. Se encuentran aquí alusiones directas al plano de lo concreto, por ejemplo, la referencia a las experiencias políticas de Sócrates en la asamblea de los Quinientos a propósito del proceso de Arginusas (474*a*), etc. En realidad se está preparando la demostración de que cometer la injusticia es peor que sufrirla, para ello la presente unidad se resuelve formalmente en una breve esticomitía que se prolonga aún algo más allá de 474*c* con lo que la unidad siguiente, núcleo de la segunda etapa de contenido, dentro a su vez del núcleo general de este segundo *agón*, se iniciará estíquicamente, sin necesidad de otro recurso formal más individualizado.

5.2.13. *Diálogo asimétrico* 474*c*-476*a*

Personajes: O/AD_1. El núcleo de esta segunda fase ya dijimos que era totalmente dialéctico. El contenido ofrece la siguiente distribución:

1.° Discusión introductoria sobre el ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι, que comprende el presente diálogo asimétrico, iniciado estíquicamente.
2.° Desarrollo del tema de la gravedad moral que supone la no expiación de la injusticia o delito cometidos.
3.° Descubrimiento dialéctico de las actividades que pueden remediar las desventajas morales de la injusticia, con establecimiento de la Justicia como bien supremo.

Estos dos últimos puntos se desarrollarán en el elemento siguiente, un diálogo asimétrico de considerable extensión y que, ya se verá, muestra una compleja estructura interna.

Volviendo al elemento dialogado (474*c*-476*a*), cabe decir que su organización interna, dada también su larga extensión, ofrece una serie de aspectos importantes. Así esta primera discusión sobre la actuación injusta y el padecimiento de sus efectos se distribuye de este modo:

a) Preparación (474*c*-*e*) con una serie de puntualizaciones concretas sobre ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι, καλόν/κακόν, ἀγαθόν/αἰσχρόν.

b) Interrogatorio (474*e*-475*d*) para la discusión, según la conveniencia del oponente de los pares de opuestos antes enunciados.

c) Conclusión parcial (475*d*-476*a*) aplicando directamente Sócrates a su interlocutor los efectos derivados del interrogatorio precedente.

El valor general de esta primera discusión efectuada en este elemento asimétrico, es el de mostrar las divergencias de ambos personajes, cabo que se deja sin resolver (καὶ τοῦτο ἡμῖν οὕτως ἐχέτω) (476*a*). Internamente tenemos un tipo de diálogo asimétrico, muy frecuente, con intervenciones, sobre todo por parte de Sócrates, de una duración más bien pequeña. El final se encuentra fundido de manera directa con el comienzo del elemento siguiente, al cual se anuncia: μετὰ τουτο δὲ περὶ οὖ τὸ δεύτερον ἠμφεσβητήσαμεν σκεψώμεθα... σκοπώμεθα δὲ τῇδε ˙τὸ διδόναι δίκην καὶ τὸ κολάζεσθαι...

5.2.14. *Diálogo estíquico* 476*a*-478*e*

Interlocutores O/AD_1. El objetivo de esta pieza es, como ya hemos anticipado, desarrollar dialécticamente los inconvenientes de la falta de castigo adecuado a un delito cometido. La investigación se inicia, por parte de Sócrates, continuando las palabras del parlamento de la última intervención del elemento anterior. El contenido se encuentra organizado del siguiente modo:

a) Un planteamiento global (476*a*-477*a*) que establece la premisa τὸ ἀδικοῦντα διδόναι δίκην μεῖζον τὸ μὴ διδόναι a la que sigue una rápida ejemplificación sobre causas y efectos, auténtico marasmo dialéctico (476*a*-*d*), hasta arrancar del contrincante el correspondiente ὁμολογῶ, de que la calidad del efecto corresponde a la de la acción, logrando esto se pasa a examinar si el pagar la pena correspondiente a un delito es algo pasivo o activo.

b) 477*a*-478*a*, a lo largo de la conversación se enumeran las distintas imperfecciones y limitaciones del alma: πενία, νόσος, ἀδικία, admitido que la peor es la última, Sócrates va avanzando en la investigación al extender el concepto de ἀδικία a la persona humana. Se continúa en este sentido y,

a partir del 477*e*, se plantean las actividades que apuntan al remedio de los males expuestos, mediante las relaciones:

πενία → χρηματιστική
νόσος → ἰατρική
πονηρία καὶ ἀδικία → δίκη

todo ello después de un largo rodeo.

c) La última fase del contenido (478*b*) parte de la pregunta τί οὖν τοῦτον κάλλιστόν ἐστι; a lo que se responde que la justicia (δίκη). En definitiva, se trata de saber si la justicia produce placer o utilidad (ἡδονὴ πλείστη ἤ ὠφελία), para lo que el oponente, recurre, como es habitual a largas comparaciones con el tratamiento médico. Así, se deduce que quien sufre el tratamiento de la justicia, para verse libre de la enfermedad de la injusticia, debe ser tenido por εὐδαιμονέστατος, y a lo cual Polo da su consentimiento expreso: φαίνεται.

5.3. **Conclusión** 478*e final*-481*b*

El *agón* segundo del *Gorgias* ofrece una conclusión doble, hecho relativamente usual en Platón y que, por otra parte, era de esperar conforme a la naturaleza del *agón* estudiado, pues presentaba un núcleo doble como acabamos de ver. La conclusión es, predominantemente dialéctica, como casi todo el debate. La estructura es muy sencilla, consta de una parte dialéctica y otra configurada por una *resis* del oponente. De forma paralela a esto tenemos la siguiente distribución de esos dos niveles formales:

a) Conclusión parcial, constituida por un diálogo asimétrico (478*e*-479*e*), conectando con importantes elementos temáticos de la primera fase significativa del núcleo.

b) Conclusión general (480*a*-481*b*), integrada por un elemento dialogado asimétrico (480*a-b*), más la *resis* de Sócrates (480*b*-481*b*), esta última, según se verá, también de carácter doble, tanto en lo formal como en el contenido, donde se lleva a cabo un violento ataque contra la retórica.

En este *agón* puede hablarse ya de la existencia de un vencedor, Sócrates, esto es el oponente, pero no de una manera total, pues aún queda por darse el debate más importante, el efectuado contra el otro representante del personaje central, o sea Calicles como contrincante.

Conclusión parcial

5.3.1. *Diálogo asimétrico* 478*e final*-479*e*

Dialogantes O/AD_1. Conexión directa con el 470*c* ss. volviéndose al tema del tirano Arquelao de Macedonia, en esta ocasión, Sócrates, recogiendo este tema emitido en la primera fase del núcleo agonal por Polo, demuestra, partiendo de las deducciones de elementos anteriores, que Arquelao era el ser más desgraciado, frente a la afirmación de Polo de que era afortunado por escapar impune a horrendos crímenes. Naturalmente, el juicio de Sócrates se basa en todo lo contrario: Arquelao debe ser tenido por desgraciado, ya que evitó el castigo de sus faltas.

En la elaboración de conclusiones sobre la demostración de Polo se utilizan otra vez nuevas comparaciones con la esfera de la medicina, para destacar más la necesidad de un proceso curativo del mal moral. Respecto al contenido general del *agón*, esta conclusión se centra más en el primer alegato de Polo de 469*d* ss. Sócrates determina aquí, mediante la relación justicia/felicidad, que escapar al castigo es una desgracia, quienes así obran se apoyan en otras cosas en el convencimiento por arte de la palabra (πιθανώτατοι λέγειν), con lo que se apunta directamente contra la retórica. Es, justamente esta vuelta, por parte del oponente, al tema de la retórica con lo que se nos prepara la conclusión final. Este diálogo, tras una pequeña zona intermedia (479*c-d*) en las que las intervenciones de cada interlocutor se hacen casi estíquicas, tenemos una composición anular, puesto que el último parlamento a cargo del oponente enlaza de nuevo con el tema de Arquelao.

Conclusión general

5.3.2. *Diálogo asimétrico* 480*a-b*

Entre O/AD_1. Su extensión es reducida y la estructura bastante regular, consta de cuatro intervenciones, muy equilibradas entre sí: dos parlamentos largos del oponente alternados con otros dos muy breves, simplemente de afirmación, en boca de AD_1, se plantea aquí la utilidad de la retórica —τίς ἡ μεγάλη χρεία τῆς ῥητορικῆς— conforme a lo construido dialécticamente en el *agón*. La única solución viable para Sócrates es la de acudir al juez para someterse voluntariamente al castigo. Este planteamiento se liga de modo directo con la unidad siguiente.

5.3.3. *Resis* 480*b*-481*b*

A cargo del oponente. La *resis* es doble con dos períodos claramente distinguidos formalmente. El primero (480*b-d*) trata de la inoperancia de la retórica, el segundo (480*e*-481*b*) es un violento ataque a la retórica. Ambos bloques están separados por un brevísimo intermedio dialogado en el que el interlocutor de Sócrates se ve obligado y sorprendido a dar la razón al oponente para no contradecir lo que admitió en ocasiones anteriores. Veamos ahora con más atención el contenido de cada una de las fases de esta *resis*.

a) (480*b-d*). La retórica no es de ninguna utilidad si no sirve para inducir al individuo a una autoacusación de las propias faltas, si no trata de descubrir y acusar a todos los que estén necesitados de una expiación de faltas.

b) (480*e*-481*b*). Fuerte invectiva del oponente a la retórica, tal y como la entienden sus adversarios, o sea Gorgias y su círculo, valiéndose Sócrates de las afirmaciones de sus contrarios, hace ver que la retórica tan sólo puede resultar de utilidad a aquellos que deseen medrar en la injusticia, su conclusión es que poco provecho puede sacar de ella el hombre de bien: οὐ μεγάλη τίς μοι δοκεῖ ἡ χρεία αὐτῆς εἶναι.

6. Transición al agón III 481*b-c*

Constituida por una unidad simple unitaria con la siguiente distribución de personajes: *AD₂-PS*, esto es, Calicles-Querofonte. Se destaca otro de los asistentes, parte integrante del coro o esfera del personaje central, Gorgias. La interrupción de Calicles es, en cierta medida, análoga, por lo impetuosa, a la de Polo al comienzo del *agón* segundo. Calicles se dirige al otro componente de la esfera o coro del oponente, las breves palabras de ambos interlocutores definen claramente su adscripción. Esta pequeña unidad se prolonga a una intervención de Calicles requisitoria contra Sócrates: εἰπέ μοι, ὦ Σώκρατες, πότερόν σε θῶμεν νυνὶ σπουδάζοντα ἢ παίζοντα;. Se marca así el acceso a la tercera parte de la obra que, como respuesta inmediata a la requisitoria de Calicles va a iniciarse con una larga tirada del oponente.

ACTO III 481*c*-506*c*

7. Agón III 481*c*-506*c*

En cuanto a la extensión el presente *agón*, tercera parte del *Gorgias*, es sumamente dilatado, y al igual que en los dos anteriores, asistimos a un desarrollo mayor del diálogo, que predomina sobre los elementos monologados. Así, la *resis* tiene un índice de frecuencia relativamente bajo en comparación con los otros *agones*, habida cuenta de la desigual duración de éstos, en el presente caso tan sólo se recurre a la *resis* en tres ocasiones a lo largo de las dos fases del núcleo, frente a esto encontramos un claro predominio del monólogo en el planteamiento que, como ya veremos en el análisis de los respectivos elementos, ofrece una estructura en parte distinta de otros ya tratados. La acción de esta tercera parte de la obra se desarrolla entre Sócrates y Calicles, el enfrentamiento del representante de la filosofía con los de la retórica se agudiza notoriamente ahora. El conflicto entre oponente y auditor destacado del círculo de discípulos del personaje central es una mera repetición del esquema iniciado en los primeros momentos de la pieza. Sócrates *(O)* tras la neutralización poco convincente del propio protagonista, Gorgias *(C)* continúa la persecución de sus objetivos: descrédito del adversario y transposición de los propósitos de éstos en beneficio de su enfoque particular del tema sometido a debate. En la marcha de la acción el oponente consigue una relativa victoria sobre su segundo contrincante, Polo, a continuación el debate prosigue, tomando otro auditor destacado (AD_2), Calicles, el relevo de su compañero. La solución del nuevo *agón* es un desacuerdo absoluto, las posturas quedan radicalizadas, por parte del representante del protagonista. Las afirmaciones universales y prudentes de aquél desembocan, muy pronto, en una hostilidad cada vez mayor; Calicles extremando las consecuencias de su tesis del provecho de lo conveniente, con el desprecio más absoluto por la sumisión a una normativa jurídica o moral, y Sócrates exagerando también, no poco, en su valoración negativa de toda actividad no tendente a un perfeccionamiento moral del hombre, tanto en su actuación pública, como en su interior espiritual.

La estructura general de este *agón* atendiendo a los dos planos de la forma y contenido puede fijarse del siguiente modo: el paso de la unidad anterior a la presente es sencillo, por medio de la unidad simple unitaria vista en 6., de forma que el parlamento iniciado por Calicles tras ella impone la apertura de un nuevo debate. No existen en esta transición cambios de postura de los concurrentes ni alusión a ningún elemento escénico, pero sí es importante el tono en que el nuevo interlocutor se dirige al oponente, ya que, al hacer tabla rasa de todo lo argumentado por Sócrates, exige, por parte de éste, una respuesta adecuada, lo que se manifiesta en una *resis* considerable por su duración, en la que, más que explicar su postura o justificar el tipo de investigación realizado en el certamen con Polo, traza una descripción apriorística de su nuevo interlocutor exhortándole a que intente refutar su teoría.

El planteamiento pierde, pues, el dinamismo que se nos ofrecía, por ejemplo, en el *agón* segundo. La respuesta de AD_2 es otra larga tirada, necesaria, de un lado, para caracterizar la escasa intención de Calicles por ajustarse

a un tipo de razonamiento dialéctico, y lo segundo para ofrecer, al estilo retórico, un cuadro completo de su opinión ante los temas tratados y las soluciones apuntadas por su oponente. La respuesta a esta *resis* de Calicles es otra *resis* de Sócrates, pero no enfrentada de modo directo, sino a través de una pequeña transición dialogada, de tipo asimétrico, para anticipar las normas a seguir en la nueva discusión. El tono de la acción en este punto continúa relajado, aparecen aspectos secundarios, como la ironía, que realzan el carácter transitorio del elemento en cuestión. La *resis* que ahora lanza Sócrates no es doctrinal, y fija las reglas a tener en cuenta para la nueva investigación que se avecina.

A partir de este momento, se empieza a penetrar en el grueso de la discusión. El núcleo ofrece una cierta complejidad en su tratamiento formal, debido también a la complicación del contenido con la puesta en práctica de la tesis anunciada por Calicles en el planteamiento. En líneas generales, el núcleo, en una primera fase, se centra en el examen pormenorizado de la propuesta de Calicles, lo que se lleva a cabo con dos elementos dialogados, asimétrica y estíquicamente, de manera respectiva. El personaje AD_2, ante la presión del oponente, exagera su tesis en una *resis* bastante violenta que se resuelve en diálogo asimétrico (492*d-e*). A la *resis* de Calicles se enfrenta ahora la de Sócrates (492*d*-494*a*) para rebatir a aquél por medio de argumentaciones pitagóricas. Los razonamientos del oponente se agotan, tras su discurso, en una discusión asimétrica (494*a*-495*b*). Hasta este punto no se ha avanzado gran cosa, incluso puede hablarse de fracaso parcial de Sócrates, a partir de aquí, se suceden, en forma de dos diálogos estíquicos contrapuestos (485*b*-497*e*) y (497*e*-499*a*), respectivamente, dos intentos más de Sócrates para rebatir a Calicles, que se sintetizan en diálogo breve (499*a* final-*c*). La fusión con un nuevo aspecto o período significativo del núcleo se produce al final de este elemento dialogado, donde se hace un nuevo planteamiento sobre la necesidad de distinción entre placeres buenos y malos, que se funde de modo directo con una esticomitía de corta duración (499*d*-500*a*), de valor preparatorio, con una conclusión parcial para poder avanzar por medio de la *resis* siguiente (500*a*-501*c*), pronunciada por Sócrates. El contenido básico de esta segunda parte del núcleo, o núcleo secundario, es replantear, con una trascendencia mayor en su tratamiento, el problema de si la retórica es una mera rutina dirigida únicamente al placer, objeción que encierra el tema importante para el futuro triunfo del oponente sobre la necesidad de elegir entre dos géneros o enfoques de la actividad humana. Todo el contenido de la *resis*, pasa a ser discutido en un diálogo asimétrico (501*d*-504*a* principio), donde quedan claramente delimitados los aspectos básicos del conflicto filosofía/retórica. Aquí el ahondamiento entre las posiciones de ambos personajes alcanza su punto más alto, pues al quedar planteado cuál es el bien del alma y su exigencia, por parte del oponente, la oposición de Calicles es completa. El enfrentamiento queda marcado con el diálogo estíquico resuelto en asimetría de 504*a*-505*b*. El elemento siguiente, una esticomitía (505*b-e*), señala la disolución del *agón* con el agotamiento del contrincante de Sócrates, el representante de la retórica se siente cansado de las sutiles distinciones de su adversario y declina seguir discutiendo con él. Tras este elemento, bastante reducido, queda concluido el tercer *agón*. La unidad siguiente, después de un elemento transicional, es un avance lineal de Sócrates, prácticamente sin oposición alguna por parte del personaje central y sus personajes de apoyo.

Vamos a ofrecer a continuación, como se ha hecho en ocasiones anteriores, la estructura interna del *agón* de manera esquemática, para pasar a continuación al análisis pormenorizado de cada elemento constitutivo en particular.

Planteamiento configurado a base de:

R. + *R.* + *d.a.* + *R.*

Núcleo, predominantemente dialéctico, con dos fases diferenciadas:

a) *d.a.* + *d.e.* + *R.* → *d.a.* → *R.* + *d.a.* + *d.e.* → *d.b.*

b) *d.e.* + *R.* + *d.a.* + *d.e.* → *d.a.*

Disolución, con ruptura brusca por parte de AD_2, constituida por: *d.e.*

7.1. **Planteamiento** 481*c*-488*b*

El carácter formal y significativo de esta primera unidad constitutiva del *agón*, depende del tipo de conexión, tras el *agón* segundo, vimos la transición (cf. 6) con la entrada de AD_2, el nuevo interlocutor del oponente, precisamente debido al carácter agresivo de las palabras de Calicles, se impone una respuesta larga de aquel a quien van dirigidas. Así, pues, la *resis* inicial del oponente, que abre esta unidad, se ve automáticamente complementada con la presentación del nuevo personaje que presenta su tesis particular ante todo lo discutido antes. La presentación de Calicles es grandilocuente, dentro del más puro estilo retórico y con un pensamiento muy tipificado, con rasgos bastantes simples. Es un alegato a favor de la razón de la fuerza. La *resis* no es tomada en consideración por el oponente, que va a contestar con otra larga tirada. El enfrentamiento de esta última *resis* de Sócrates, como ya se apuntó antes, no es directo, mediando un pequeño inciso en forma de diálogo asimétrico. La acción, salvo en el caso de la *resis* de presentación de Calicles, se va relajando progresivamente, para encauzar el oponente el nuevo debate que se abre en provecho propio.

7.1.1. *Resis* 481*c*-482*c*

A cargo del oponente. La respuesta de Sócrates a la invectiva de su nuevo interlocutor es abiertamente irónica y simbólica. Una vez más se recurre para esto último a la comparación: oposición del enamorado de *Demos*, o sea el hombre dedicado a la política, lo que es igual a retor, con el enamorado de la filosofía. Es decir, oposición Oratoria (= Política)/Filosofía, con esto se apunta abiertamente no sólo a Calicles, sino al personaje central, Gorgias. La estructura interna de la *resis* es la siguiente: situados Sócrates y Polo en el mismo πάθος, tras su discusión, afectado uno por el πάθος φιλοσοφίας, y otro por el πάθος 'Αθηναίων δήμου, Sócrates demuestra primero, el πάθος, amor de Calicles, aleatorio en su raíz, ya que puede desdecirse si el pueblo así lo pide, paralelamente, en su segundo término, Sócrates hace ver su afecto, igualmente intenso, por la filosofía, con la decisiva salvedad de que su pasión es constante, igual a sí misma, por la calidad del objeto a que tiende. Después de la presentación de estos tres puntos: alusión a la situación de Polo y Sócrates, y a la de Sócrates-Calicles, tiene lugar una *parénesis* incitando a su interlocutor a refutar las teorías mantenidas por el oponente. Esta exhortación se dirige expresamente a que AD_2 intente demostrar si es mejor pagar la pena o no.

7.1.2. *Resis* 482*c*-486*d*

Portadora de la respuesta de AD_2. A la introducción y *parénesis* socráticas, Calicles opone en una larguísima tirada su tesis de que en la ley, como en la naturaleza, domina el más fuerte, acusando a la filosofía de incapacidad para comprender este axioma. La *resis* no es sólo expositiva de las ideas del autor, sino que invita a su oponente a dedicarse a la política por resultar más efectiva y provechosa que la filosofía. El parlamento de Calicles posee una estructura bastante clara, la exposición es lineal, con algunas conexiones con puntos anteriores de la obra, pero sin distorsiones, saltos atrás o anticipaciones, como en las de Sócrates. La *resis* consta de:

a) Preámbulo (482*c-e*). El comienzo es análogo al de la intervención de Polo en la fase transicional del *agón* segundo (cf. 461*b-c*, 4.). Calicles denuncia el error de sus compañeros: haber concedido al oponente que ἀδικεῖν αἴσχιον εἶναι τοῦ ἀδικεῖσθαι, también ataca directamente a Sócrates de fatigar a sus interlocutores bienintencionados con sofismas sobre lo que es bello o no, según la naturaleza y la Ley; todo con el pretexto de buscar la verdad.

b) Primer punto doctrinal (482*e* final-483*c*), con refutación de las salidas de tono del oponente, puntualizando que naturaleza y ley, en ocasiones, pueden ser contradictorias. Enlace con 474*c* ss., donde Polo admitía que cometer injusticia era peor que sufrirla (cf. 5.2.12). Calicles reprocha a Sócrates el haberle hecho admitir, después, que si cometer injusticia era lo más feo (αἴσχιον), necesariamente tenía que ser lo peor (κάκιον). Tesis que Calicles sólo puede considerar acertada en el orden de la naturaleza. Su conclusión más significativa es la de que la ley es creación de los débiles y, por tanto, de los menos.

c) Demostración de la teoría del más fuerte (483*c* final-484*c*). Formalmente Calicles se apoya en comparaciones y ejemplos, usando el tema del esclavo que, tras sublevarse, puede llegar a tomar el poder. Otro elemento de demostración es el manejo de textos literario, en particular, fragmentos atribuidos a Píndaro, recurriéndose al mito de Heracles y los bueyes de Gerión. Esta parte de la *resis* de Calicles tendrá una puntualización mayor, más adelante, en 488*b* ss., al identificarse τὸ κρεῖττον, τὸ βέλτιον, τὸ ἰσχυρότερον.

d) Ataque a la filosofía (484*c*-486*a*). La filosofía queda acusada de desconocer los fundamentos y aplicación práctica de la normativa legal de las ciudades, así como de hacer un ridículo papel por su ignorancia de los asuntos públicos y la manera de tratarlos. Nuevamente se utiliza el recurso formal de apoyarse en textos literarios, en esta ocasión, en un fragmento de la *Antíopa* de Eurípides, a partir de la ejemplificación Calicles se identifica con Zeto. El tema de la *Antíopa* se reemprenderá en numerosas ocasiones por parte de cada uno de los interlocutores en conflicto. Esto implica el tema de los diferentes enfoques de dirigir la actividad humana, explotado por Sócrates en el núcleo del *agón*, concretamente en su *resis* de 500*a* ss., sobre todo en 500*c* y en la fase de transición a la última parte de la obra, cuando ya el oponente prácticamente ha vencido y no encuentra resistencia activa a sus palabras (506*b*). No está exenta esta fase de la resis de Calicles de ironía, cuando se sostiene que la filosofía es propia de la juventud, con lo que se quiere decir que es poco seria, mientras que profesada por un hombre maduro, resulta algo καταγέλαστον.

e) Conclusión y exhortación finales (486*a* final-486*d*). Calicles incita a su adversario para que reaccione y pide que aplique, con una demostración práctica, todo lo expuesto en el caso supuesto de que Sócrates fuera objeto de una injusticia, la opinión de Calicles es que no sabría defenderse. Finalmente se conmina con ironía al oponente para que deje de especular filosóficamente y no desvíe los temas: παῦσαι δ'ἐλέγχων.

7.1.3. *Diálogo asimétrico* 486*d-e*

Interlocutores O/AD_2. Se trata de una mera transición dialogada, con dos pares de intervenciones. El contenido es exclusivamente irónico y de planteamiento de las reglas de discusión, esto es, anticipa la *resis* siguiente. Paralelamente, la acción va quedando gradualmente relajada.

7.1.4. *Resis* 486*e final*-488*b*

A cargo de *O*. El contenido no es doctrinal, la acción está relajada según anticipó el elemento precedente. El valor de enlace con el núcleo del *agón*, que va a venir inmediatamente después, queda suficientemente señalado por la ironía de esta tirada. La materia es, por tanto, expositiva: dar a conocer con más detalle las normas a seguir. Previamente, y esto es importante, el personaje que pronuncia la *resis*, traza una caracterización del adversario, al cual hace estar en posesión de excelentes cualidades: ἐπιστήμη, εὔνοια y παρρησία. Las reglas de la discusión dialéctica, precedidas de una serie de alusiones literarias, como contrapartida a las utilizadas antes por AD_2, se sintetizan en la búsqueda de la verdad: ἡ ἐμὴ καὶ ἡ σὴ ὁμολογία τέλος ἤδη ἕξει τῆς ἀληθείας. Junto con esto se determina otra de las finalidades de la inmediata discusión: Calicles debe aconsejar a Sócrates el camino que debe seguir en la vida.

7.2. **Núcleo** 488*b*-505*b*

Siguiendo las indicaciones hechas con anterioridad, al presentar la estructura general del *agón* tercero (cf. 7.), vamos a plantear con más detalle la composición del núcleo antes de pasar al análisis interno de cada uno de sus elementos constitutivos. La complejidad es bastante mayor que en caso de *agones* precedentes, sin embargo, existen aspectos análogos. La diferenciación apuntada ya, de dos etapas o fase en el núcleo, es clara en el aspecto del contenido, pero no tanto en el de la forma. A este respecto conviene tener en cuenta el carácter marcadamente dialéctico que ofrece, sólo encontramos a lo largo del dilatado núcleo tres intervenciones seguidas, *resis*. En lo relativo al contenido, ambas etapas son claras, la primera (488*b*-499*c*) comprende el examen minucioso de la propuesta de Calicles, ya conocida por su larga *resis* en el planteamiento. Partiendo de la ley del más fuerte como base para una normativa, se trata, en esta primera etapa, de dejar sentando quiénes son los más fuertes. A lo largo del intenso interrogatorio

que subyace en los diferentes elementos dialogados de esta unidad, se va progresivamente avanzando, de suerte que se determina que el concepto de fuerte es aplicable a los más inteligentes y animosos (489*e*-490*a*), y que solamente estos se da en la política. El elemento formal portador de los conceptos señalados es el largo diálogo asimétrico (488*b*-491*c*). Ante la presión del oponente, tras una pequeña transición estíquica y una *resis* (491*e*-492*c*), aclarada con un diálogo asimétrico (492*d-e*), Calicles admite que es el hombre el único capaz de tener más pasiones. Esto que acabamos de exponer se somete correspondientemente a discusión, que se inicia con una *resis* del oponente (492*d*-494*a*), apoyada por razonamientos dialécticos, concretamente dos, y dirigidos contra la tesis de la identidad de la idea de placer y bien, diálogos estíquicos de 495*b* ss, y 497*e* ss. La síntesis de esta primera etapa (499*a-c*) es también dialéctica: un diálogo breve.

La segunda etapa (499*d*-505*b*) supone un replanteamiento de los problemas suscitados por Calicles. La distribución forma-contenido es como sigue: dialécticamente se distingue, mediante ejemplos de diversa índole, que la finalidad de la actuación es el bien (diálogo estíquico 499*d*-500*a*). Queda establecido un punto de partida para poder continuar. El oponente, en una *resis*, señala la necesidad de elegir entre dos géneros de vida (500*a*-501*c*): retórica o filosofía. El contenido de la *resis* se somete a interrogatorio, diálogo asimétrico (501*d*-504*a*) que conecta con la teoría de Polo sobre las disciplinas que atienden al placer y bien del cuerpo, y las que lo hacen respecto al alma, lo cual queda provisionalmente cerrado en un elemento dialéctico estíquico resuelto de forma asimétrica (504*a*-505*b*) con la exposición de las exigencias del bien del alma, último punto de tensión entre los dos contendientes que acaban situados en posiciones diametralmente opuestas, provocando así la disolución del *agón* en la unidad siguiente.

En lo que se refiere a la marcha dramática, podemos afirmar que la victoria del oponente es parcial. Por un lado, la negativa de Calicles a continuar discutiendo puede tomarse como un resultado favorable para Sócrates, sin embargo, si tomamos como base los contenidos, el resultado cabe interpretarlo como ambiguo: el vencedor no es tan claro, ya que los razonamientos de Sócrates, en gran parte, han neutralizado un triunfo nítido al usar, en ocasiones abusivamente, de procedimientos que bien podríamos llamar erísticos, mientras que por otro lado la defensa de Calicles resulta eficaz desde su punto de vista, pero se aleja bastante de las posiciones más conciliadoras de su jefe correspondiente Gorgias o su otro compañero de discusión, Polo.

PRIMERA FASE DEL NÚCLEO DEL AGÓN III CALICLES/SÓCRATES 488*b*-499*c*

7.2.1. *Diálogo asimétrico → breve* 488*b*-491*d*

Interlocutores O/AD_2. Discusión dialéctica acerca de quién es el más fuerte y el mejor. Hay un enlace directo con la tesis de Calicles, expuesta en la *resis* de presentación, en particular a partir de 483*c* ss. Desde el plano del contenido, asistimos a una bipartición, la relación entre los dos bloques de significación es de dependencia. Veamos cada uno de los miembros, tanto en su significado como en su composición formal:

a) 488*b*-489*e*, donde se contiene la puntualización inicial sobre lo planteado en la *resis* del representante del personaje central. Se trata, una vez admitida la ley del más fuerte, de determinar quién lo es (enlace directo con 483*c* ss.). Por parte de Calicles se establece una ecuación entre τὸ κρεῖττον, τὸ βέλτιον y τὸ ἰσχυρότερον. Hasta este punto observamos la utilización del diálogo asimétrico con largas intervenciones del oponente, mientras que entre 488*d-e* se lleva a cabo la ratificación dialéctica entre los puntos conseguidos a través de una pequeña esticomitía. El oponente pretende, seguidamente, una identificación entre ley y naturaleza, lográndose así hacer la primera refutación seria a la tesis de AD_2, con la correspondiente indignación de Calicles que protesta de manera análoga a como lo hará más adelante, 498*b*. Esta refutación de Sócrates y protesta de Calicles se efectúa a lo largo de dos intervenciones de cierta duración e idénticas en extensión, cerrándose entonces el primer bloque o miembro de significación del presente elemento.

b) 490*a*-491*e* se produce el avance de Sócrates derivando el tema de los mejores hacia el de los más inteligentes, con la consiguiente aplicación e investigación. La marcha de las ideas iniciada por el oponente es lineal, alcanzando mayor agilidad al inicio de 490*d* con una pequeña esticomitía, análoga a la utilizada en la fase o miembro a). Sócrates se sirve de la ejemplificación, en gran medida absurda, que paralelamente irrita cada vez más a su interlocutor. Se concluye con dos intervenciones más breves que las vistas al final del período anterior, pero igualmente simétricas, por parte de los dos personajes. De un lado, Calicles denuncia que Sócrates vuelve a salirse nuevamente del tema, por otro, Sócrates acusa a Calicles de no ceñirse a sus preguntas. Este segundo miembro de la discusión dialéctica se prolonga en un diálogo breve (491*a-e*), es decir, con intervenciones de duración muy similar por parte de cada interlocutor. Formalmente está constituido por dos pares de intervenciones diferentes en su extensión, Calicles sostiene que los mejores son los más inteligentes en política y, además, los más animosos.

7.2.2. *Diálogo estíquico* 491*d-e*

Interlocutores: O/AD_2. Este es un elemento dialéctico meramente transicional. La conversación, agilizada por la forma estíquica, plantea, por parte del oponente, si los hábiles en la política, y por ello los llamados a gobernar a los demás, son capaces de gobernarse a sí mismos.

7.2.3. *Resis* 491*e*-492*c*

A cargo de AD_2. Ante la presión ejercida por el oponente, su interlocutor manifiesta su protesta exagerando la tesis expresada en el planteamiento del núcleo en el siguiente sentido: los más hábiles son los que teniendo las mayores apetencias, saben satisfacerlas. El tono general de esta pequeña *resis* es sumamente agresivo. Formalmente, Calicles va a tener respuesta del oponente en otra *resis*, mediando una transición aclaratoria en forma dialogada.

7.2.4. *Diálogo asimétrico* 492*d-e*

Interlocutores O/AD_2. Elemento de pequeña duración, de simple transición a la *resis* del oponente para contestar a lo expresado en la de AD_2. La función de esta transición dialogada es, por parte de Sócrates, la de provocar a su adversario para que confiándose lleve a sus últimas consecuencias lo que ha ido sosteniendo hasta este punto. La marcha general de la discusión después de esta transición se complica formal y significativamente, ya que el oponente rebatirá al representante de Gorgias en tres fases claramente definidas en todos los aspectos.

7.2.5. *Resis* 492*d*-494*a*

Emitida por *O*. Las tesis de Calicles sobre la licitud de satisfacción de las ambiciones, se rebatirá según acabamos de decir en tres fases bien diferenciadas formalmente. La primera fase vamos a encontrarla aquí en la presente *resis*, modificada por un elemento dialogado que sigue inmediatamente después. El recurso utilizado por Sócrates será acudir a una alegoría construida con la utilización de elementos pitagóricos. La *resis* está segmentada, algo más allá de su mitad, por una brevísima intervención de AD_2 (493*d*). Las palabras de Calicles no son sino un inciso para asentir afirmativamente y con gran ironía a las palabras de Sócrates. En efecto, Calicles manifiesta

aquí que no se va a dejar convencer por su oponente por mucho que lo intente. A continuación Sócrates reanuda su exposición volviendo a tomar la alegoría de corte pitagórico para tratar de convencer a su contrincante sobre si un género de vida ordenado —κόσμιος— es más positivo que uno ἀκόλαστος. Como es de esperar, el final de la *resis* es de carácter interrogativo para poder enlazar directamente con el diálogo siguiente.

7.2.6. *Diálogo asimétrico* 494*a*-495*b*

Interlocutores AD_2/O. Constituye este elemento la conclusión de la *resis* anterior y, por tanto, el final también de la primera fase de la refutación de las tesis de Calicles. El procedimiento de Sócrates es, como ya estamos acostumbrados, dialéctico, dirigiendo al interlocutor a las últimas consecuencias de las ideas que haya expresado. En el fondo, tenemos aquí un fracaso del primer intento de Sócrates para derrotar al representante del protagonista. Ante la valoración positiva del placer por parte de Calicles, Sócrates plantea aquí la necesidad de establecer una escala de valor entre los placeres.

7.2.7. *Diálogo estíquico* 495*b*-497*e*

Personajes que intervienen: $AD_2/O/C$. Comienza la segunda fase de la refutación de Sócrates. Se examina en este elemento, por un procedimiento dialéctico rayando casi en una pura erística, la naturaleza del placer. El sistema de análisis es, por tanto, la utilización ejemplificada de pares de opuestos. El conflicto entre ambos personajes se ahonda por el interrogatorio socrático, de forma que a partir de 497*b*, y por breve espacio, tan sólo dos intervenciones, AD_2 recurre al jefe de coro, o sea el personaje central, Gorgias. Esto supone una breve pausa en la discusión, es una petición de ayuda de Calicles a Gorgias para poner fin al acoso a que le está sometiendo el oponente. Es un recurso formal para prolongar la discusión, así el personaje central exhorta a su personaje de apoyo a que no desfallezca en el interrogatorio. Tras la breve pausa que supone esta momentánea interrupción de la discusión, ésta se reanuda en la misma línea que al principio. En 497*d-e* se llega a una conclusión provisional por parte del oponente, lo que formalmente se expresa con una intervención no estíquica. Se establece que τὸ ἀγαθόν no es ἡδύ ni lo κακόν, ἀνιαρόν. Se cierra el diálogo con el asentimiento de AD_2, siendo posible así el comienzo de un nuevo proceso dialéctico de refutación.

7.2.8. *Diálogo estíquico* 497*e*-499*a*

Interlocutores O/AD_2. El presente elemento dialogado conlleva la tercera fase de la refutación socrática y además el segundo bloque de argumentos expuestos de forma dialogada a la tesis de identidad de placer y bien, resultado que, obstinadamente seguirá manteniendo Calicles al final de esta conversación. La identidad ἡδύ = ἀγαθόν procede, como ha dicho Calicles, de admitir que los inteligentes (φρόνιμοι) y valientes (ἀνδρεῖοι) son los ἀγαθοί, pero no los insensatos (ἄφρονες) ni cobardes (δειλοί).

7.2.9. *Diálogo breve* 499*a final-c*

Entre O/AD_2. Síntesis del camino recorrido durante la discusión dialéctica y elemento transicional a la segunda fase del núcleo del *agón*. La extensión es pequeña, tan sólo tres intervenciones, progresivamente más amplias acabando con un interrogante por parte del oponente que inicia la esticomitía siguiente. Los dos elementos de significado más destacables aquí son: primero, la protesta de Calicles, semejante a la de 489*b-c* (cf. 7.2.1), que en realidad supone la renuncia de lo mantenido en 495*a* (cf. 7.2.6), relativo a la identidad placer = bien, puesto que ahora admite su oponente que todos los placeres no son igualmente buenos. En segundo término, la capitulación de Calicles va a permitir a Sócrates volver a plantear el problema del valor de la retórica tal y como lo inició en el *agón* segundo con Polo. Estamos así ante un planteamiento nuevo que hace proseguir la discusión, esta necesidad de distinguir entre placeres buenos y malos, expresada en la interrogación final del elemento en cuestión, apunta directamente a la consideración de la retórica como un placer.

SEGUNDA FASE DEL NÚCLEO DEL AGÓN III 499*d*-505*a*

7.2.10. *Diálogo estíquico* 499*d*-500*a*

Interlocutores: O/AD_2. Planteamiento de la segunda etapa del *agón*, es decir, nueva consideración del problema planteado por Calicles. La conexión con la etapa anterior es directa, se arranca del interrogante de Sócrates '¿hay placeres buenos y malos?'. Ya se vio en 7.2.9 que la primera fase finalizaba con un interrogante, al que se contesta ahora en esta nueva conversación con un monosílabo. El contenido está distribuido en dos puntos complementarios, de un lado, se efectúa la distinción a base de ejemplos de los

diferentes tipos de placeres, en segundo lugar se apunta que el fin último de la actuación debe ser el bien, lo que formalmente se da a conocer es una intervención larga (499*e* final). A este respecto debemos tener en cuenta la valoración de la intencionalidad, lanzada ya en el núcleo del *agón* segundo, en 468*b* (cf. 5.2.2) y especialmente la *resis* de Polo, también en el *agón* segundo, en 471*e* ss. (cf. 5.2.9). Este segundo aspecto del presente elemento dialogado, supone un acuerdo momentáneo para avanzar en la investigación impulsada por el oponente y preparar además la *resis* que Sócrates va a pronunciar a continuación.

7.2.11. *Resis* 500*a*-501*c*

A cargo del oponente. Desde el punto de vista formal, volvemos a encontrarnos con una *resis* bimembre, que, además, refleja dos bloques de significación. Entre 500*a-d* tenemos el planteamiento: ὅντινα χρὴ τρόπον ζῆν, y entre 500*e*-501*c* τέχνη y κολακεία son los dos caminos por los que puede discurrir la actividad del hombre, según se tienda al bien del alma o a la satisfacción del cuerpo. Ambos períodos se encuentran separados por dos breves incisos afirmativos de Calicles. El significado general de esta *resis* está en relación con la *resis*, también pronunciada por el oponente en el planteamiento del *agón* segundo, 463*a* ss. (cf. 5.1.2), donde ya aparece expuesta la teoría de la adulación, relativa a la actividad retórica, ocupación definida como una rutina (ἐμπειρία). Las ideas expresadas en la presente *resis*, por Sócrates, supone un giro grande en la marcha de la investigación. Juntamente reaparece tratado con mayor profundidad y trascendencia el problema del valor empírico de la retórica política. Siendo aquí, donde se demuestra, con más claridad que en la *resis* del *agón* segundo, que la rutina del orador se dirige únicamente al placer. Se saca, así, a la luz el verdadero problema de la discusión: reducción del problema a una cuestión de elección entre dos formas de enfocar la vida[46], también este tema se recoge más adelante, en 506*b*, intermedio de transición a la última unidad del *agón* tercero, y en 513*a* ss.[47].

7.2.12. *Diálogo asimétrico* 501*f*-504*a principio*

Interlocutores, AD_2/O. Interrogatorio sobre el contenido de la *resis*, partiendo de ejemplos de la actividad musical y poética, que llevan a Sócrates a establecer una relación entre teatro y retórica. Entre 502*c-d* el ritmo

[46] Cf. 5.2.9 la *resis* del oponente en el núcleo del *agón* segundo.
[47] Cf. la *resis* del oponente en 9.3, y ver también 9.4 y 9.5.

de la conversación se aviva con una esticomitía de no muy prolongada duración, coincidiendo con la equiparación ποιητική-δημηγορία, la vuelta al diálogo asimétrico, con predominio, en las intervenciones largas, del oponente, es inmediata. Muy importante en el plano del significado es la distinción socrática de dos tipos de elocuencia: la δημηγορία puede ser una mera adulación (κολακεία) y por ende una actividad vergonzosa (αἰσχρά), pero la conducción del pueblo puede tender a una mejora de las almas, en cuyo caso será una actividad hermosa (καλή). Se delimitan así de forma clara y tajante los aspectos básicos de la discusión, centro del *agón*. Por un lado, los ejemplos dialécticamente examinados encajan con los principios fijados y aclarados con anterioridad. De otro, el oponente puede, a partir de la diferencia cualitativa que Calicles se vio obligado a admitir poco antes sobre los deseos[48], empezar por definir qué es lo que constituye esta calidad. El tema del bien queda despojado de otros temas colaterales que le fueron recubriendo desde el principio de la obra. En este sentido, resulta de interés el abandono, a partir de 503*c*, del tema de la opinión sobre los políticos (cf. 9.4). Arrancando, pues, de aquí, entre 503*d* y 508*b*, ya en la última unidad de la pieza, se desarrolla la discusión sobre el bien del alma y las condiciones de la felicidad. El presente elemento concluye con una larga intervención del oponente expresando las diferencias entre quien procura el bien y los demás tipos de actividad, reductibles a un simple artesanado, Calicles admite esto de mala gana.

7.2.13. *Diálogo estíquico → asimétrico* 504*a-b*-505*b*

Interlocutores, O/AD_2. En definitiva, estamos ante una prolongación del elemento anterior, el hecho de haber establecido una segmentación respecto a aquél y considerarlo así un elemento independiente, responde fundamentalmente al contenido. La significación de este segmento dialéctico es importante con vistas a la posición, cada vez más clara, de preminencia del oponente frente a sus adversarios, pues Calicles pronto va a retirarse de la discusión activa, siendo Sócrates quien continúe prácticamente solo. La distinción entre τάξις (disposición, orden) y κόσμος (proporción), que ahora introduce Sócrates como términos esenciales de su definición, va a tener un tratamiento mucho más amplio en 506*d*, dentro de una *resis* pronunciada por el mismo oponente. La distinción τάξις/κόσμος predicada primero del bien y luego del alma, se produce en el período estíquico del elemento (504*a-b*). La aplicación práctica de esta distinción se hace me-

[48] Cf. 7.2.9, en particular 499*b*.

diante el período asimétrico, sin solución de continuidad (504*c* ss.). Veamos en detalle esta aplicación. Refiriéndose a la buena oratoria, tenemos, primero una disposición (τάξις) del cuerpo (σώματος), sana y saludable (ὑγιεινόν), en segundo lugar tanto la τάξις como el κόσμος (disposición y proporción, respectivamente) del alma (ψυχῆς), son responsables de la norma legal (νόμος). Con esto queda planteado, por parte del oponente, cuál es el bien del alma y su exigencia. Cierre con asentimiento forzado de AD_2.

7.3. **Disolución. Diálogo estíquico** 505*b-e*

Personajes, O/AD_2. Como se anunció en la visión general del *agón* tercero (cf. 7), la conclusión de este elemento agonal difiere de la observada en otros *agones* del *Gorgias*. Sólo puede entenderse la ruptura súbita de la discusión entre los dos personajes y pensamientos en conflicto con la disposición del representante del protagonista, en este caso Calicles. En efecto, ya apuntamos la animosidad de AD_2 desde el inicio mismo del certamen; cuando en el presente elemento estíquico, Sócrates intenta extraer consecuencias de los puntos discutidos y afirmados, mal que bien, por su contrincante, éste da ostensibles muestras de cansancio. El hastío de Calicles está en estrecha relación con la intención capciosa de Sócrates al insistir en que la represión, el castigo de la falta (τὸ κολάζεσθαι) debe ser preferible a la impunidad (ἀκολασία), así Calicles declina el seguir discutiendo con Sócrates: ... ἄλλῳ τῷ διαλέξει.

8. Intermedio. *Diálogo breve* 505*e*-506*c*

Unidad de transición a la conclusión general de la obra, constituida por un único elemento dialogado, de intervenciones de similar duración. Vuelve aquí a hacer aparición la figura del personaje central, que junto con el oponente y el segundo auditor destacado participan cada uno en un único parlamento, salvo el oponente que interviene dos veces, es decir, esquemáticamente la distribución de personajes es $O\text{-}C\text{-}O\text{-}AD_2$. Desde el punto de vista del significado, ha de tenerse en cuenta la aparente ruptura de la acción con la retirada de Calicles, así, con la consiguiente disolución del *agón* Sócrates/Calicles, se dará ahora un fingido intento de retirada del oponente —εἰ μὴ βούλεσθε ἐῶμεν δὴ χαίρειν καὶ ἀπίωμεν— a la vez que inicia una exhortación para poder continuar, Sócrates recuerda a sus contrincantes su método de discusión: ἀντιλαμβάνεσθαι καὶ ἐλέγχειν, ζητῶ κοινῇ μεθ'ὑμῶν. La intervención del personaje central es conciliadora, dado que entre él y la actitud del miembro de su coro, Calicles, se han revelado hondas diferencias, más superficiales que profundas, así, se muestra partidario de continuar: χρὴ διεξελθεῖν σε τὸν λόγον. La ironía como recurso formal de transición aparece claramente en la segunda intervención del oponente, dirigida intencionalmente a Calicles, pero comunicada formalmente al personaje central. Merece destacarse que la acción, o mejor, el ritmo de las ideas no se relaja por completo, contra lo que podría esperarse. Al contrario, el oponente en esta intervención, para nada deja de lado el objeto básico del encuentro: comparar las dos diferentes concepciones de la vida, recogiendo lo dicho anteriormente en 485*e* (cf. 7.1.2) en el planteamiento del tercer *agón*, y en la *resis* del oponente del núcleo del último *agón* 500*c* (cf. 7.2.11). La última intervención a cargo de Calicles es indicadora de un mero movimiento escénico que obliga a entrar a Sócrates en la fase final de la obra: λέγε, ὠγαθέ, αὐτὸς καὶ πέραινε.

9. Conclusión general 506*c*-522*e*

La última parte del *Gorgias* es doble, constituida por una conclusión y un epílogo, este último, ya se verá, integrado por un largo mito a cargo del oponente, ya claro vencedor en el conflicto retórica/filosofía. Si algo caracteriza formalmente esta unidad del *Gorgias* es la ausencia, prácticamente total, de una resistencia al oponente. Después de la renuncia expresa del interlocutor de Sócrates, AD_2, este se va a limitar a un papel meramente formular, con lo que va a responder con su asentimiento indiferente a las preguntas del oponente, de hecho el carácter dialogado se debilita, pues tenemos tres largas *resis*, siempre pronunciadas por Sócrates, alternadas con otros tres elementos dialogados. La estructura formal podemos reflejarla de modo esquemático así:

$$R. + d.a. + R. + d.a. + R. + d.a.$$

El contenido comprende tres grandes fases: después de las poco fructuosas discusiones anteriores, Sócrates propone que la felicidad sólo podrá conseguirse con el ejercicio de la justicia y la templanza, es éste el contenido básico de la *resis* de entrada (506*c* ss.). A continuación, se pasa a distinguir, de un lado, el sentido con que se debe orientar la actividad del hombre, y de otro, a aplicar esto mismo al pretexto general de la acción desarrollada a lo largo de la obra, o sea la valoración de la actividad política y, por tanto, de la retórica. Estas dos etapas son importantes para la comprensión definitiva del *Gorgias*. Veamos estas dos etapas con mayor detención. La primera fase

se centra en la elección de los géneros de vida, ya anunciados a lo largo de la obra y, en particular, en el último de los *agones*. La elección debe tener como planteamiento el protegerse contra la injusticia, esto sólo puede ofrecerlo la filosofía, es el objeto primordial del diálogo asimétrico de 509*c* ss. De evitar el ejercicio de la filosofía se puede caer en la adulación de quien detenta el poder y, por tanto, incurrir en injusticia. El mecanismo de la injusticia exige una preocupación mayor del cuerpo que del alma, ya que no trata de salvar la vida, sino de vivirla lo mejor posible, este último bloque de pensamiento se expresa por medio de una *resis* de Sócrates (511*c* ss).

La segunda etapa en la conclusión del vencedor es la de resumir el comportamiento de la actividad política en conexión con los temas expuestos. Sócrates podría considerar válida la política si realmente consiguiera un perfeccionamiento de los ciudadanos, en el sentido moral se entiende, que es lo que han olvidado sus diferentes interlocutores en el recorrido de la acción, pero la pretensión de que la política haga mejores a los ciudadanos va en contra de la tesis mantenida por Calicles. Esto queda tratado en el diálogo asimétrico que sigue a la *resis* que acabamos de citar (513*c* ss.). La refutación socrática a esa hipotética superioridad de la política queda en evidencia al no haber sabido la retórica política, en la práctica, corregir los defectos humanos con lo que, debido a los juicios absolutos de Sócrates, quedan neutralizadas las posibles ventajas que hubiera tenido, conclusión importante y la que verdaderamente recoge el tema general de la retórica, objeto del *Gorgias*, manifestada en su mayor parte en la última *resis* de esta unidad (517*b* ss.).

Por último, la reconsideración global de la verdadera intención del oponente desde el principio de la obra, a pesar de las dilaciones deliberadas de Sócrates y los temas marginales sacados a cada momento, se lleva a cabo en un complejo y dramático diálogo asimétrico (519*d* ss.), donde el vencedor de la prueba declara su meta final: perseguir el bien y no el placer. Aquí podemos, en cierto modo, considerar finalizado el diálogo, desde luego esto desde el punto de vista dramático es claro, ya que las grandes líneas temáticas quedan cerradas, así como la intervención de personajes, pero el conjunto de la obra se complementa con un extensísimo parlamento del oponente triunfador por medio de un mito simbólico, propio de la intención que a lo largo de la pieza subyace en la postura de Sócrates. Tras esta visión de conjunto de la conclusión pasamos al análisis pormenorizado de sus elementos.

FASE PRIMERA 506*c*-522*e*

9.1. **Resis** 506*c*-509*c*

A cargo del oponente. Larga exposición de la actitud del oponente tras el prolongado debate con Calicles, ante la actitud pasiva de su interlocutor, Sócrates se expresa mediante largas intervenciones monologadas. En esta *resis* inicial se replantean posiciones anteriores, estructurándolas de manera seguida. El orden interno de la *resis* es el siguiente:

a) Resumen de lo discutido (506*c*-507*a*).
b) Consecución de la felicidad con el ejercicio de la justicia y mesura (507*a*-508*c*).
c) Apertura de una vía de investigación de la objeción de AD_2 (508*c* ss.), camino que sólo se plantea y se tratará dialécticamente en el elemento siguiente. Cada uno de estos períodos está marcado por un breve inciso de asentimiento de AD_2.

a) (506*c*-507*a*). Mención expresa del replanteamiento de la cuestión: ἄκουε ἐξ ἀρχῆς ἐμοῦ ἀναλαβόντος τὸν λόγον. El procedimiento utilizado en esta primera parte de la *resis* de Sócrates es el de fingir un diálogo. Los principales términos que aquí se manejan son los introducidos en la última discusión dialéctica O/AD_2 en 504*a* ss. (cf. 7.2.13), la concurrencia a este sistema de exposición es el típico cuando se intenta condensar un aspecto ya discutido, pero no resuelto satisfactoriamente. El contenido es el siguiente: lo ἡδύ no es igual a lo ἀγαθόν, ya que lo primero implica en el invididuo ἡδέσθαι, y lo segundo, ἀγαθοὶ εἶναι, es la única línea en la que se va a progresar, dejando abandonada la otra. Así, si se consigue ser ἀγαθός, es por una ἀρετή, resultado tanto de la τάξις y κόσμος, únicos capaces de proveer de mesura (σωφροσύνη) al alma, y el alma σώφρων es, verdaderamente, ἀγαθή. A este largo enunciado de Sócrates, Calicles le invita a proseguir: λέγε, inciso que marca la transición al segundo bloque de significación de la *resis*.

b) (507*a*-508*c*). La segunda parte de la *resis* comienza manteniendo en parte un pseudodiálogo que pronto acaba transformándose en expresión seguida. Sócrates propone que la felicidad debe conseguirse dirigiendo todo el esfuerzo en el ejercicio de la δικαιοσύνη y σωφροσύνη, lo que es el resultado de la tesis que más conflictos produjo al ser discutida con Calicles: la necesidad de someterse al castigo voluntariamente; sólo aquí se transpone en términos morales apuntando directamente a lo que promueve la injusticia: el deseo. Así, tendremos que la principal afirmación socrática en este

punto sea: οὐκ ἐᾶν τὰς ἐπιθυμίας ἀκολάστους. La transposición de Sócrates va más lejos aún, al conectar el orden, fruto de la justicia y templanza con el mundo divino cuyo equilibrio puede llegar a los hombres a través de la geometría (508*a*). Para concluir, se vuelve a aludir al tema tratado de la superioridad moral de sufrir injusticia en lugar de cometerla. No puede el oponente dejar de referirse, por último, a la relación de estos juicios con el tema pretexto: la oratoria. En este sentido, Sócrates sólo acepta como bueno al orador si éste es justo (δίκαιος) y experimentado sabedor de lo justo (ἐπιστήμων τῶν δικαίων).

El valor del final de este segundo período de la *resis* es preparar las líneas a seguir para la elección del género de vida más adecuado. La transición a la fase siguiente no es necesario realizarla por medio de ningún inciso del interlocutor, sino simplemente por un τί ἐστιν;.

c) (508*c*-509*d*). La tercera y última fase del discurso del oponente no se desarrolla totalmente dentro de la *resis*, en realidad culminará en 513*c*, esto es, en la *resis* próxima, mientras que su núcleo se va a exponer dialécticamente. El comienzo del presente período anuncia el nuevo examen que va a acometerse: σκεψώμεθα τί ἐστιν ἃ σὺ ἐμοὶ ὀνειδίζεις. Entre 508*c*-*d* se deducen las consecuencias del sistema de valores propugnado por Calicles, a lo que se opone (508*e*-509*a*) la moralización socrática tendente a preferir sufrir lo peor que a provocar la situación causante de ese daño. A la vista de lo dicho, entre 509*b*-*c*, se impone buscar una protección para los peligros de la injusticia. Este desarrollo, más complejo, es el que será tratado en el diálogo asimétrico que viene a continuación. La transición de la *resis* al elemento dialogado está marcada por el asentimiento de Calicles.

9.2. **Diálogo asimétrico** 509*c*-511*c*

Interlocutores, O/AD_2, papel totalmente pasivo de AD_2 que se limita a responder de manera formularia, no obstante, este recurso del autor es necesario para desarrollar el tercer punto de contenido ya iniciado en la última parte de la *resis* precedente. Dado que el principal asunto es la opinión final sobre la oposición ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι frente a la tesis de Calicles desarrollada en su larga *resis* en 485*c*-486*b* (cf. 7.1.2), se agota ahora, al menos por la forma, las posibilidades del mismo favorables al oponente. La función del interlocutor del oponente es prácticamente nula, la de ser un simple eco del triunfador del certamen. El proceso iniciado por Sócrates en 508*c* ss. (cf. 9.1) aborda dos aspectos bien definidos, uno es la necesidad de buscar una protección real contra las peores desgracias, principal preocupación de Calicles, que como protección a este peligro opta por la supremacía del más fuerte. Otro aspecto, el segundo, es la reafirmación socrática de que el peor mal es ser injusto, mientras que sufrir la injusticia es secundario.

La línea en que se mueve la investigación es la siguiente:

1) Se aborda de manera simultánea el hecho de sufrir y cometer injusticia, en ambos casos es precisa una protección —δύναμις—, que en realidad no deja de ser una τέχνη, un método. Este es el camino seguido hasta el 510*a*. A partir de aquí, hasta el 510*e*, se pasa a la aplicación de esta teoría, de reducir el problema a un método, a los dos casos del ἀδικεῖν y ἀδικεῖσθαι, con especial detención en este último, aunque en apariencia quedaba relegado, de forma que la protección contra el hecho de cometer injusticia sólo aparece indirectamente en 510*e*.

2) En 511*a* tenemos una protesta airada de AD_2, la única intervención activa de Calicles y, por tanto, con una mayor extensión, las otras respuestas de este personaje se han limitado antes a monosílabos.

3) Finalmente, el oponente emprende la respuesta a la preocupación clave de Calicles, el ἀδικεῖσθαι, mediante una demostración, no exenta de ironía, de que el miedo a ser víctima de la injusticia, induce a cometerla. Como se puede apreciar, el procedimiento del oponente es dilatorio, pues todavía estamos prácticamente a mitad del camino de la fase iniciada en 508*c* ss., que culminará en la *resis* que viene a continuación.

9.3. **Resis** 511*c*-513*c*

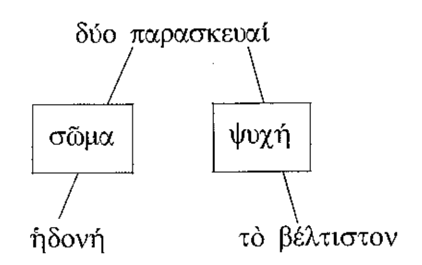
A cargo del oponente. Es una gran tirada de Sócrates en tonos alegóricos, preludiando en parte el extenso mito que va a cerrar la obra, para desarrollar el contenido básico de lo expuesto en el elemento dialogado anterior. El significado de la *resis* recoge sobre todo el punto tercero visto en el diálogo asimétrico anterior. Se trata, pues, en suma, de apuntar al verdadero objeto de la vida, que no es, precisamente, el dedicarse a aquellas artes que libren de los peligros, sino el buscar objetivos estables y beneficiosos para el alma, con independencia o no de la dedicación a la política. En 513*a*, a propósito de la conveniencia o no de adaptarse a la política, es clara la conexión con el núcleo del segundo *agón* (cf. 5.2.9) 472*c*, dentro de la *resis* del oponente dirigida a Polo y con 500*a*, en el núcleo del tercer *agón* (cf. 7.2.11) dentro también de otra *resis* del oponente, dirigida, en este caso, a Calicles. El presente elemento termina en forma interrogativa, requiriendo, del contrincante AD_2 un asentimiento irrelevante, dado el grado de solicitud que a estas alturas de la acción ofrece la postura del oponente. Se potencia con este recurso formal el nuevo elemento dialogado que sigue.

FASE SEGUNDA 513*c*-519*d*

9.4. **Diálogo asimétrico** 513*c*-517*a*

Intrlocutores, AD_2/O. Se inicia en este punto la segunda etapa de la conclusión general del *Gorgias*. Tenemos como punto de partida el parcial convencimiento de Calicles, terminando, así, el desarrollo de la discusión —más formal que real— iniciada por Sócrates en 508*c*, que, la verdad, no era sino una insistencia sobre la que se emprendió en 500*b-c*, en el *agón* tercero y que quedó desviada en 503*c-d*, diálogo asimétrico analizado en 7.2.12.

Vuelve Sócrates a plantear la teoría de los dos tipos de cultura, entrevistos en 500*a-e* (cf. 7.2.11). El valor global de este elemento es importante, pues a partir de él se van recogiendo todos los hilos importantes de la discusión de los *agones* precedentes. La intervención de Sócrates comienza con la distinción de dos tipos de preparación: παρασκευαί, uno relativo al cuerpo y otro al alma, dirigiéndose el primero al placer y el segundo a lo mejor. Esquemáticamente, el razonamiento es como sigue:



Se inicia así el segundo aspecto de la conclusión (513*d*-520*e*); cuyo tema es la conducta a seguir en la vida respecto a los demás. Este nuevo camino permite recuperar el hilo abandonado en 503*c* (cf. 7.2.12) a propósito de la opinión que merecen los oradores políticos. La entrada en materia la realiza formalmente el oponente con largas digresiones, donde se examina, con el típico rigor de los interrogatorios asimétricos, el comportamiento público de los diversos oficios y actividades dentro del marco de la *pólis* (514*b* ss.), para llegar, en 515*a* ss., al meollo de la cuestión, con un interrogatorio sobre la bondad o maldad de la actuación política de los prohombres atenienses. El recorrido histórico de Sócrates abarca dos grandes intervenciones suyas (515*a-d*), y es un intento para demostrar que el perfeccionamiento moral del hombre fracasó por parte de los políticos. Tras la tesis con argumentaciones históricas de Sócrates, la conversación se agiliza, aproximándose a la esticomitía. En 515*d* y 516*b-d* Calicles reconoce, de manera forzada, el resultado negativo de la actuación de los políticos ilustres. Después de esta comprobación dialéctica, Sócrates vuelve a la asimetría, usando de intervenciones más dilatadas. Ahonda en la ejemplificación, ya desarrollada, de los casos de Cimón, Milcíades y Temístocles (516*d*-517*a*). Con la última intervención de Calicles queda cortada la segunda etapa de la exposición socrática, como ya lo fue la primera en 513*c*, de este modo puede el oponente volver de nuevo a la teoría de los dos métodos de la cultura.

9.5. **Resis** 517*b*-519*d*

Pronunciada por el oponente. Es éste el último elemento monologado de la conclusión, la entrada está marcada por una profunda ironía en la que Sócrates aparenta no tener nada en contra de los servidores del Estado, mas pronto enlaza con la distinción hecha en 513*d* (cf. 9.4): διττὴ ἡ πραγματεία περὶ τὸ σῶμα καὶ περὶ τὴν ψυχήν (517*d*); esta duplicidad de la cultura, o mejor, doble posibilidad de encauzar la actividad del hombre, se apoya con un recorrido sobre los distintos oficios, médicos y gimnastas en particular, lo cual no es nuevo (cf. 514*b* ss.). A partir de 518*e* completa Sócrates su juicio sobre los políticos. Les acusa de pervertir sin provecho alguno a sus conciudadanos, pues el bienestar que pudieran procurarles, corre el riesgo de comprometer las ventajas de la situación anterior, ya que ésta se reduce a una función servil. La larga intervención del oponente se cierra recurriendo de nuevo a la ironía, pues ante la negativa de Calicles a continuar discutiendo, Sócrates se ha visto forzado a hacer un verdadero discurso político (ὡς ἀληθῶς δημηγορεῖν με ἠνάγκασας), en el que les condena duramente por no mejorar a los ciudadanos.

FASE SEGUNDA 519*d*-522*e*

9.6. **Diálogo asimétrico** 519*d* *final*-522*e*

Interlocutores, AD_2/O. En este último elemento dialéctico del *Gorgias* culminan, dentro de un tono dramático, las conclusiones del vencedor de la pieza, en un postrer intento dialéctico. El contenido aparece diferenciado en dos etapas distintas que se complementan mutuamente.

a) 519*d*-520*e* supone, por parte de Sócrates, una aplicación directa y un apoyo del contenido de la *resis* precedente, en relación con el tema general que promovió el arranque de la acción de la obra. Se alude, por tanto, de modo directo, y se agotan las posibilidades de la identificación Sofisti-

ca = Retórica, la igualdad entre σοφιστής y ῥήτωρ quedó ya presentada a Polo en 465*c*, dentro de la *resis* del oponente, en la preparación del *agón* segundo (cf. 5.1.4). La justificación que se hace detenidamente de la retórica como una actividad más dirigida, más a los intereses del cuerpo que a los del alma, constituye la preparación de las conclusiones de la doctrina socrática sobre la finalidad de la intencionalidad, verdadera columna vertebral del pensamiento del *Gorgias*. La transición de una fase a otra de este elemento queda formalmente marcada por la petición de conformidad a lo dicho por Sócrates, y el asentimiento de Gorgias: ἔστι ταῦτα οὕτως ἔχοντα; —ἔστιν.

b) 521*a*-522*e*. En el plano formal tenemos una continuidad del diálogo asimétrico, pero con alguna esporádica intervención mayor a cargo de AD_2. El principal valor de esta etapa, como ya se ha adelantado, es elaborar la conclusión del hallazgo de dos géneros de vida opuestos, que el oponente desde 500*c* (cf. 7.2.11) en el núcleo del tercer *agón*. Sin embargo, la mayor atención de Sócrates se dirige a manifestar las condiciones y riesgos del camino por él elegido. A pesar de todo, dentro de la lógica del oponente, se hace ver con ironía que los verdaderos riesgos, para el alma se entiende, quedan para la opción elegida por Calicles. Nota importante es el dramatismo interno de estas conclusiones, patente sobre todo en 521*b* ss., y que están en estrecha relación con la *resis* expositiva de Polo en 471*a* ss. (cf. 5.2.7), en el núcleo del *agón* segundo, con la ejemplificación del comportamiento de Arquelao de Macedonia. La intención de Sócrates al recoger este hilo abandonado, en parte, a lo largo de la acción, es demostrar que la verdadera intención de Sócrates es perseguir el bien (τὸ βέλτιστον) y no lo agradable (τὸ ἥδιστον). Esta justificación de la vía socrática para la realización moral del hombre y, a la vez, cierre de un tema lanzado, bastante atrás, y que subyace a la acción, tiene lugar en una prolongada intervención de Sócrates, que nada impediría considerarla una *resis* si no estuviera en relación con las otras intervenciones de AD_2.

Junto al contenido de la *resis* se echa de menos, por el enfoque dramático que el oponente vencedor ha dado, una conexión con un tema nuevo, tímidamente apuntado en las consecuencias del camino de la justicia, es el tema de la muerte con el consiguiente premio y castigo de las almas, sin el cual no podría entenderse la postura de Sócrates, en especial en esta última parte de la obra. Éste será, pues, el tema que en un larguísimo discurso (ἐθέλω λόγον λέξαι) del oponente va a tratarse en forma de mito.

10. Epílogo 523*a*-527*e*

El *Gorgias* se cierra definitivamente por un extensísimo monólogo, *resis* del oponente vencedor formal del encuentro mantenido con los sucesivos representantes de la esfera del personaje central. Este triunfo, insistimos, es más aparente que real, de hecho no hay un consenso unánime o por lo menos parcial del grupo vencido, reconociendo su predominio, más bien encontramos un agotamiento alternativo de cada uno de los auditores, que, destacados del coro de Gorgias, han ido discutiendo con Sócrates. La eliminación de cada uno de los interlocutores del oponente, se ha ido produciendo bien por irrupción de nuevos personajes de apoyo, bien por renuncia expresa a acomodarse al tipo de razonamientos y método de examen impuestos por el oponente. La función de este bloque unitario es doble, primordialmente su valor es el de dar a conocer la justificación última de la tesis mantenida por el oponente y que de forma más o menos clara se ha ido trasluciendo en cada uno de los temas e hilos propuestos por este personaje en el transcurso de la acción. El repudio de la retórica como un instrumento de perfección moral del hombre sólo puede justificarse plenamente, dentro de la dinámica exigida por Sócrates, con la prevalencia de la filosofía, actividad que engloba todas las actitudes humanas y que, decantándolas, apunta sólo a la perfección del alma y ello, únicamente, puede tener valor si a ésta se le reserva un premio en la eternidad, de ahí que el mito sea el del Hades. Por otra parte, la función, podríamos decir formal, de este epílogo unitario constituido por una *resis*, es la de dar una cohesión por la vía del símbolo a todos y a cada uno de los aspectos tratados, así tendremos que junto a cada bloque del mito se le busca una aplicación práctica en el terreno de lo tratado durante la acción. Pasemos, tras esta consideración general del epílogo, al análisis de la estructura de la *resis* que lo configura.

10.1. **Resis** 523*a*-527*e*

A cargo del oponente. Pueden distinguirse dentro de este elemento seis fases claramente diferenciadas en los dos planos, el del contenido y la forma. Veamos independientemente cada uno de estos períodos.

a) 523*a*-524*a*. De entrada, Sócrates establece la intencionalidad de su disertación: tendrá apariencia de mito, pero él la considera perfectamente racional: ἄκουε μάλα καλοῦ λόγου, ὃ σὺ μὲν ἡγέσει μῦθον, ἐγὼ δὲ λόγον. Tras una muy breve presentación, se comienza el mito propiamente dicho aludiendo al origen y finalidad del tribunal de las almas, del que se hace

una cuidadosa descripción de sus funciones y del tratamiento de las almas tras la muerte.

b) 524*a* final-*d*. La narración del mecanismo del tribunal de ultratumba queda momentáneamente interrumpida, como lo será más adelante. Se pasa entonces a la elaboración de reflexiones sobre función y destino del cuerpo y del alma en relación con lo discutido en la acción de la obra, pero sin profundizar demasiado, limitándose a dejar claro el carácter inmortal del alma.

c) 524*e*-525*c*. Vuelta a la narración mítica con la descripción del castigo de los poderosos, simbolizados por el gran rey, por las injusticias cometidas precisamente en el ejercicio del poder. El error que se desprende en el mito es el haber abusado en el ejercicio del poder sin beneficio ni perfeccionamiento para el gobernante ni para los gobernados.

d) 525*d*-526*b*. Nueva ruptura de la narración mítica para volver a la realidad concreta: la pasada discusión. Sócrates aplica directamente la ejemplificación hecha al argumento, también simbólico dado por su segundo interlocutor, Polo, en 470*c* ss. La actualización no se queda sólo con la alusión y crítica del ejemplo de Arquelao, sino que se extiende a la actuación del déspota en general, enlazándose también con la tesis defendida por Calicles sobre la valoración positiva del provecho y beneficio del más fuerte, que a su vez es el llamado a gobernar sobre los más débiles.

e) 526*b-d*. Reanudación del mito narrado con la conclusión correspondiente, el juicio favorable o negativo de las almas ante el tribunal de las sombras.

f) 526*d-final*. Finalizada ya la exposición del mito, se hace la reconsideración general última con una síntesis del pensamiento que ha movido la actuación de Sócrates en la pieza: la consideración de la verdad como objetivo último —χαίρειν ἐάσας τὰς τιμὰς...τὴν ἀλήθειαν σκοπῶ. Se realizan a continuación una serie de puntualizaciones, breves y certeras en donde se recogen los dos grandes temas que movieron la acción: εὐλαβητέον ἐστὶν τὸ ἀδικεῖν μᾶλλον ἤ τὸ ἀδικεῖσθαι, por un lado, la condena de la adulación, principal arma de la retórica, πᾶσαν κολακείαν... φευκτέον, por otro; y, la irrelevancia de la retórica si no tiende a la realización de la justicia, τῇ ῥητορικῇ οὕτω χρηστέον ἐπὶ τὸ δίκαιον ἀεί, καὶ τῇ ἄλλῃ πάσῃ πράξει.

Una exhortación final concluye definitivamente la obra, recabando de todos los presentes no atender las apasionadas razones que tienen deslumbrado a Calicles. A esta afirmación de la victoria del oponente sigue el silencio de los demás.

Consideración global del «Gorgias»

En este diálogo volvemos a encontrar el tema básico de la derrota del corruptor de la ciudad, visto en *Protágoras*, sólo que con una forma completamente diferente, que obedece también a una intención distinta. La obra carece de recursos distanciadores, es un drama vivo, no hay narrador y los personajes se debaten directamente, como en uno de los muchos choques dialécticos de Sócrates con los representantes más radicales de la sofística. La acción queda organizada con tres enfrentamientos sucesivos de Sócrates con Gorgias, Polo y Calicles. El autor hace, también aquí, jugar a Sócrates el papel de oponente frente a la Sofística en bloque que se desgaja en tres representantes, cada vez más extremados. La figura del personaje central está, por tanto, desdoblada, Polo y Calicles, que intervienen en su defensa, son la imagen del mismo concepto cada vez más esquematizado en sus rasgos más violentos. El análisis que Platón hace aquí de la retórica (en realidad la vertiente política del intelectual ilustrado) es diáfano: las prudentes aseveraciones de Gorgias se polarizan, después del largo trecho de la discusión, en la identificación de la justicia con la fuerza, en una persecución del poder político que no es justificado por las ventajas materiales que pueda reportar a la colectividad, ya que esas ventajas se dan al precio de la destrucción moral. Así, tenemos una nueva situación paradójica de Sócrates, análoga a la que hemos ido viendo en los otros diálogos, pues el verdadero conocedor de la política acaba siendo Sócrates (esto es, el oponente acaba convirtiéndose, moralmente, en lo que quería ser el personaje central). La diferencia es que Sócrates sólo ve como fin de la política el que el poder sirva para perfeccionar a los ciudadanos, no al revés, como defiende Polo o alardea descaradamente Calicles. En cada uno de los tres *agones* del *Gorgias*, Sócrates va desmontando los argumentos de sus contrincantes. En definitiva, todos forman un conjunto agonal, pero con las matizaciones lo suficientemente claras y progresivas como para hacer de cada encuentro un *agón* perfectamente delimitado. La dependencia que existe entre cada uno de ellos es también manifiesta. De suerte que la obra va en continuo *crescendo*.

Así como en *Protágoras* la intención general de la obra podría quedar reducida a un juego de habilidad intelectual y destreza en el dominio de la verdadera *paideía*, aquí tenemos un carácter muy cercano a lo trágico. En efecto, a medida que la discusión se radicaliza, especialmente en el último *agón* entre Calicles/Sócrates, Platón denuncia, sin nombrarlo, al hecho de la condena de Sócrates. Calicles, en un último esfuerzo por zafarse de su, verdaderamente, molesto interlocutor, le hace ver que su posición de que es mejor ἀδικεῖσθαι que ἀδικεῖν es absurda y peligrosa, porque su método dialéctico no le serviría de mucho para defenderse en los tribunales. Y es

verdad. Por eso llegará Sócrates al desenlace del *Fedón*. Este es un planteamiento puramente trágico. Sócrates, oponente a lo largo de la acción, acaba imponiéndose a los corruptores de la ciudad, pero morirá, aunque esto no se diga expresamente, su muerte se simboliza con el mito final sobre el destino de las almas en el Hades. Los *agones* del *Gorgias* quedan, así, puestos al servicio de unas ideas no muy diferentes de las de cualquier tragedia en que el personaje triunfador pasa por el camino de la muerte o del dolor.

CAPÍTULO VI

ESTRUCTURA DE LAS UNIDADES DE COMPOSICIÓN

Debe procederse ahora a la tarea de reunir, de una forma sistematizada, los datos obtenidos en el análisis de cada uno de los diálogos que se han tomado como base para el presente estudio. Se habló ya al principio de los criterios empleados, así como de la metodología seguida. No obstante conviene recordar algunas cuestiones de interés. Parto de la consideración de la obra literaria como un conjunto perfectamente organizado y estructurado en cada uno de sus elementos constitutivos. Esto es, un conjunto articulado desde lo que podríamos llamar unidades mínimas de composición, y portadoras de un sentido, hasta las unidades mayores, de estructura interna bastante compleja, pero que no por ello dejan de presentar una sistematización y relación con otras unidades, que les hace servir de vehículo imprescindible para la expresión de unos significados en los que aquellas se han ido especializando. Si tenemos estos conceptos presentes, no será difícil el que, después de los elementos mínimos de expresión de un sentido (tipos de intervención dialógica, monologada, etc.) y de los análisis pormenorizados de cada obra en concreto, podamos reunir y estudiar sincrónicamente la distribución de aquellos elementos menores que han adquirido una especialización determinada para tal o cual sentido o bloque complejo de significación.

Un autor cualquiera, y Platón no iba a ser una excepción, es perfectamente libre, al escribir, de adoptar un tipo de composición determinado y este, por muy original que sea, siempre recurre a unos esquemas de base mínimos que luego se pueden modificar convenientemente en función de las necesidades de expresión. En este sentido, vamos a ver, entonces, cómo Platón dispone de un sistema previo de composición y que él con libertad varía, amplía o restringe, pero que, indefectiblemente, es el único modo disponible de ajustar un significado a una forma material concreta y objetiva, un significante en suma. Por una serie de conceptos, y eso es parte de nuestro objetivo

ahora, Platón adopta unos moldes o esquemas de tipo dramático para la exposición de los contenidos, lo cual, además, es el medio más adecuado para una doctrina no elaborada de manera unitaria y definitiva, pues tanto más que un contenido doctrinal, lo que Platón intenta dar a conocer, al menos en sus diálogos de época intermedia, es un método válido de investigación dirigido a unos objetivos más o menos definidos, siendo como resultado, cada obra, una faceta más de su pensamiento, pero no todo un cuerpo cerrado de doctrina. Por eso Platón escribe diálogos, dramas, pero no tratados. Este pensamiento que, desde luego, en parte no es nuevo, es el que quiero hacer ver aquí con el estudio directo de las unidades de composición.

En la exposición voy a seguir el siguiente orden: primero se verá el *agón*, conjunto básico en la organización interna del diálogo tanto desde el punto de vista de la acción como en lo relativo a las ideas que en él se contrastan dramáticamente. En relación con el *agón* iré tratando las otras unidades estructurales como el prólogo, *proagón* y las unidades de transición y conclusión. Como es norma desde el principio de este trabajo, se observará cada una de las diferentes unidades y sus elementos internos desde los planos de la forma y contenido, así como su respectiva distribución y función.

1. El agón

El *agón* es el eje mismo sobre el que gira la acción y desarrollo del enfrentamiento dialéctico de los personajes e ideas utilizados por Platón para la exposición, en unas ocasiones, o planteamiento sin más, en otras, de los aspectos de su pensamiento. En este sentido, pues, conviene partir del concepto del mismo y su aparición como elemento de composición literaria, en diversos géneros, en particular dentro de la poesía dramática y la prosa. Tras esto, se llevará a cabo el estudio específico del *agón* platónico penetrando en su estructura junto con la elaboración de un cuadro comparativo de los distintos *agones* a partir de los análisis efectuados en cada diálogo en particular.

1.1. Conceptos generales sobre el agón

Para establecer un intento de definición del término *agón*, es interesante el punto de vista sostenido por J. Duchemin[49]. Sin embargo, con independencia de los primeros valores inherentes a esta palabra en conexión con la

[49] Cf. Duchemin, *op. cit.*, pp. 11 ss.

esfera de lo cultual y, en particular, su especial referencia al certamen deportivo, relacionado claramente con la acción religiosa, lo que verdaderamente ofrece mayor interés es la especialización que el término *agón* adquiere en la Atenas del siglo v, al ponérsele en estrecha relación con la actividad ciudadana. El ágora y el tribunal son los dos polos en torno a los que gira la vida cultural y política de la ciudad. En este sentido el concepto de *agón* se dirige abiertamente al certamen o duelo de tipo oratorio entre dos antagonistas. El mecanismo agonal en la Heliea, por ejemplo, es, simplemente, hacerse oír cada uno de los miembros en litigio a través de discursos contrapuestos, sin que las réplicas de cada uno de aquellos se entrecrucen, con lo que formalmente el dramatismo es relativo. Sin embargo, hay posibilidades de variación de este esquema simple, como, por ejemplo, el recurso de utilizar pequeñas réplicas dialogadas entre acusador y acusado. Así, en el *Contra Eratóstenes* de Lisias[50], en donde el orador interroga directamente a Eratóstenes, sobre la muerte de Polemarco, o en el mismo Platón, *Apología de Sócrates* (24 *c*-28 *a*), cuando se presenta a Sócrates dialogando con Méleto, su acusador. A partir de este tipo de *agón* veremos uno de los factores que intervienen en la formalización del *agón* platónico. Paralelamente a esto, conviene hacer referencia al *agón* como una unidad elemental y núcleo expositivo de diversos géneros literarios concretos, como ya se ha visto en distintos estudios. Especialmente en los de F. R. Adrados, Zielinski[51], verdadero descubridor del *agón* en Comedia, donde el coro, acompañado o no de actor, se enfrenta a otro actor, y, en particular, en el estudio del *agón* canónico de la Comedia, realizado por Gelzer[52], donde resulta que puede establecerse un prototipo de *agón* en el que después de un choque violento de dos principios opuestos, representados por el conflicto coro/actor, se determina la apertura de un debate, donde cada actor defiende su postura. Mas este elemento estructural no es rígido, sino que el autor puede introducir variaciones, pudiendo, en ocasiones, derivar el *agón* en un simple diálogo.

Un trabajo específico sobre el *agón*, como el ya mencionado de Duchemin, tiene de positivo el presentar aportaciones valiosas sobre los elementos de la estructura de la Tragedia. Sin embargo, aquí, como en gran parte de la crítica, se tiende a restringir excesivamente el concepto de *agón*, limitándolo a dos largos parlamentos —*resis*— enfrentados, seguidos de un diálogo que acaba revolviéndose en esticomitía, lo cual, objetivamente, es acertado, pero

[50] Lys. 12.25, puede verse la edición y traducción de M. Fernández-Galiano en Alma Mater, Barcelona, 1953, vol. I.

[51] Cf. el libro ya citado de F. R. Adrados sobre los orígenes del Teatro y el de Zielinski, *Die Gliederung der altatt. Komödie*, Leipzig, 1885.

[52] *Die epirrematische Agon bei Aristophanes*, Munich, 1960.

las posibilidades de desarrollo y evolución de un mismo esquema son mucho más amplias[53].

El estudio específico de J. de Hoz sobre la estructura de la tragedia de Esquilo también es interesante, aunque puede incurrir también en un concepto limitativo del *agón*, ya que parte, en su delimitación, de la base del contenido, dejándolo reducido, solamente, a los puntos donde se produce un enferentamiento, sin incluir en él a los que comportan significados menos conflictivos, como la reconciliación o la acción, pura y simplemente. Esto, como ya se verá es importante, pues dentro del *agón* platónico, desde luego, el enfrentamiento no siempre es tan claro, y sin embargo es el principal vehículo de un avance del personaje clave en la consecución de unos puntos más o menos admitidos por sus contrincantes.

El punto de vista más amplio sobre la organización interna del *agón* así como sobre su origen, desdoblamiento en tipos diferentes y relación con otros elementos de composición, en el terreno del drama griego, es el de R. Adrados[54]. En lo que al Teatro se refiere, tanto el *agón* trágico como el cómico y, el del drama satírico, tienen un arranque común en los *agones* rituales, griegos o no, con carácter preteatral y en relación con los cultos agrarios y de los héroes. Este ritual preliterario, del que R. Adrados hace un minucioso y completo estudio[55], consistía, a nivel primitivo, en un enfrentamiento poco o nada matizado, generalmente violento y acompañado de palabra tras la violencia física. Este esquema sencillo es el que, en parte, recoge la Comedia Antigua y también la Tragedia. Naturalmente al llegar a la fase literaria esta confrontación primitiva, aplicada ya al comportamiento humano, se matiza y sirve como vehículo de expresión de múltiples aspectos del hombre ante diferentes situaciones. Así, prácticamente toda obra dramática gira en torno a uno o varios *agones*, salvo el caso aislado de los *Persas* de Esquilo.

Insistimos en el hecho de que, en la realización literaria, con independencia del género, el *agón* es una unidad primordial de composición, y para el caso concreto que nos ocupa del diálogo platónico, no lo es menos. Para ello trazaré un bosquejo que sintetice con cierto detalle su aplicación, así como posibles manifestaciones, ya especializadas, del *agón* en teatro y prosa.

[53] Cf. ADRADOS, *op. cit.*, pp. 129 ss.

[54] *Op. cit.*, p. 173 ss.

[55] *Op. cit.*, pp. 404 ss. y 546 ss.

1.2. El agón literario en los diversos géneros

Conviene hacer primero una distinción básica entre las posibilidades del enfrentamiento materializado en la forma de *agón* en géneros tan diversos como son el teatral y el que podemos encontrar en la prosa. De un lado Comedia, Drama Satírico y Tragedia ofrecen una uniformidad mayor dados su origen común, de otro, la prosa presenta una complejidad mayor y no es tan fácil, en principio, observar una tipificación tan clara como en el caso del drama. Vamos entonces a revisar características y modalidades del *agón* en ambos campos.

A) *El agón teatral*

Remito en este punto, una vez más, al estudio de Rodríguez Adrados sobre los orígenes griegos del teatro (p. 546 ss.). La raíz mimética, que subyace en la acción dramática, lleva a la esfera del rito, siendo la evolución de los distintos elementos integrantes de éste quien conduce a las formas teatrales, después de darse una especialización de la forma y contenido de cada uno de esos elementos rituales. Los múltiples tipos de acción agonal, de enfrentamiento posibles en las diferentes modalidades culturales, ritualizados posteriormente, provee, precisamente, a la escena, en origen una acción sacral más, del principal elemento para la exposición de dos principios contrapuestos y en conflicto. Veamos así las posibilidades del *agón* en cada uno de los géneros dramáticos.

A.1) En Comedia tenemos como característica general una participación activa del coro en la sucesión de los varios *agones* que allí pueden aparecer. Esta intervención del coro en la acción agonal no tiene necesariamente que conducir siempre a los mismos resultados. De este modo, el coro puede, a lo largo de la acción, resultar vencedor, como es el caso de los *Caballeros*. Por el contrario, el coro puede acabar siendo persuadido, como en las *Avispas* o en las *Aves*. Independientemente, el coro puede presentar escisiones momentáneas a favor de alguno de los actores, o de algún elemento destacado del mismo coro, ejemplos de ello aparecen en *Lisístrata* y las *Aves*. En el coro de la comedia, cuando el resultado de la acción agonal está decidido en algún sentido, queda neutralizado y su importancia se atenúa. De forma paralela a los *agones* corales, la Comedia presenta también *agones* entre actores, es decir entre un personaje central, en realidad un jefe de coro, y un oponente, estructura que se ha ido viendo en los agones platónicos. Junto a esto pueden darse *agones* secundarios como son aquellos en los que hacen su aparición en la escena los impostores para sabotear la línea trazada por el héroe cómico[56].

[56] Para una visión más detallada del *agón* en Comedia, cf. ADRADOS, *op. cit.*, p. 175 ss.

Un caso típico de comedia donde el *agón* desempeña un papel fundamental es *Caballeros*. La acción de la obra gira en torno a tres *agones* más un prólogo inicial. El primero, que desempeña también la función de *párodos*, presenta la entrada en acción de los partidarios de uno y otro bando, el del Choricero y el del Paflagonio, teniendo lugar una primera discusión con dos fases bien diferenciadas. Después de la *parábasis*, un segundo *agón* permite la entrada de Demos y la posibilidad de que éste dictamine sobre el problema planteado. Inmediatamente, a continuación, un tercer *agón* muestra el conflicto planteado por no admitir el Choricero la decisión negativa de Demos.

En una comedia como *Acarnienses*, aun careciendo de un modelo ortodoxo de *agón*, se observa también una composición a base de una serie de agones que preparan el reconocimiento del triunfo de Diceópolis. Todas las escenas que siguen a la *parábasis*, punto donde se da la victoria al héroe, son la puesta en práctica de su triunfo frente a los impostores. Estamos, pues, en condiciones de afirmar que el *agón* es pieza clave dentro de la organización interna de la Comedia, con independencia de que entren a formar parte de una misma obra tipos de agones diferentes, pero regularizados formalmente. Ahora bien, el tipo medio de *agón* cómico puede ofrecer una amplia gama de posibilidades; así puede iniciarse y disolverse con procedimientos diferentes y hasta faltar alguno de ellos. El núcleo del debate puede también tener distintas realizaciones para un contenido similar; en este sentido podrá constar de un elemento o de varios, con aparición de *resis* contrapuestas y posterior discusión dialogada. A su vez, en las esferas en torno a cada personaje en conflicto, el coro puede presentarse como partidario de una tesis determinada, o escindirse en dos bloques de opinión, y también permanecer neutral. En lo que se refiere a la función del *agón*, dentro de la Comedia, este puede suponer el establecimiento de una tesis determinada, por diferentes caminos, bien a través de la violencia, verbal o física, bien valiéndose de la persuasión, e incluso dejar el resultado indeciso y a expensas de un nuevo *agón* o de la solución dictada por un elemento moderador.

El esquema conseguido con el *agón*, permite al autor de comedias apuntar a unos temas muy semejantes entre sí, pero dándoles una argumentación adecuada al poder introducir las variaciones necesarias a la mecánica interna de cada pieza.

A.2) En el Drama Satírico es plenamente normal el hecho de que la acción se desarrolle en uno o varios agones. El esquema general[57] presenta a un coro, en este caso de sátiros, dirigidos por un jefe, Sileno. La figura del jefe de coro puede estar desdoblada y tampoco falta la presencia de un corifeo.

[57] Cf. ADRADOS, *op. cit.*, p. 185 ss.

El desarrollo argumental es bastante simple: el coro se encuentra en una situación apurada por culpa de la dominación de un principio exterior, un monstruo o un tirano, el coro consigue liberarse a través de la intervención del héroe. La conclusión, al igual que en la Comedia, es un *como* triunfal y en el que no suelen faltar las conexiones con el tema del *gámos*.

A.3) Como se ha podido ver más arriba en los conceptos generales del *agón*[58], en la Tragedia asistimos a un tipo de *agón* que tiene grandes concomitancias con el de la Comedia. En Tragedia la característica general más notable es la menor presencia de *agones* a cargo del coro y, paralelamente, la pérdida de factores rituales dentro de los *agones* de actores. El panorama que presenta la Tragedia es más amplio en lo que a posibilidades de establecer una evolución cronológica del *agón* se refiere. Así, puede encontrarse un tipo de tragedia con *agones* análogos a los que nos hemos ido refiriendo, y otro, más moderno, donde el coro abandona toda intervención en el *agón*, a cambio de un desarrollo mucho mayor del papel del actor. El resultado es que los *agones* de actor, dentro de la tragedia permiten un tratamiento bastante más libre junto con una utilización de los elementos dialogados, que aumentan la progresiva consecución de un clímax y la matización de los tipos encarnados por los personajes, cooperando así al mayor dramatismo de la acción. En un autor como Sófocles el *agón* puede convertirse en vehículo exclusivo de la acción, sin recurrencia a escenas de otro tipo, como puede ser el caso de *Edipo Rey*. Si se adopta una perspectiva más amplia, en el caso de Sófocles, podemos asistir a diversos niveles de complejidad en el *agón*. En primer lugar, un tipo de *agón* bastante sencillo, en el que de entrada se encuentran en posición de enfrentamiento dos o tres personajes, este esquema permanece inalterado a lo largo de la acción con independencia de que ésta sea más o menos compleja. Un segundo tipo de acción agonal es el que comprende dos fases distintas en el enfrentamiento. Así, paralelamente al enfrentamiento entre dos personajes, puede aparecer un tercero, hasta entonces callado, o bien llegado de fuera de la escena, que se enfrenta con los dos anteriores, o toma partido a favor de uno de ellos y en contra del otro. Frente a estos dos tipos o niveles del *agón*, Lucas de Dios distingue un tercer y último grado de complejidad, lo que él llama «conjunto agonal». Esta unidad, se articula por medio de varios elementos agonales simples, que, internamente considerados, tienen una entidad formal propia.

En lo relativo a los personajes que intervienen en un *agón* sofocleo, el tipo más frecuente es el que presenta un enfrentamiento entre un jefe de coro

[58] Para más detalle sobre el *agón* trágico, cf. ADRADOS, *op. cit.*, p. 188 ss y para el caso concreto del *agón* en Sófocles, cf. J. M. LUCAS, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982, 35 ss.

y un personaje secundario, que a lo largo de la escena se revela como oponente; o sea es el clásico *agón* de actores, pero el tipo de enfrentamiento más antiguo, el predominante en Comedia, por ejemplo, a base de la oposición coro/actor, también aparece, pero con un índice de frecuencia mucho más bajo. La constitución del *agón* es a base de *resis*, donde cada personaje da a conocer su postura concreta ante la situación de conflicto, frente a esto, y tras mediar la intervención del corifeo glosando lo dicho por el actor en la *resis*, se desarrolla el verdadero enfrentamiento a través del diálogo estíquico, donde cada uno de los interlocutores expone directamente sus puntos de vista. En cuanto al contenido, dentro del valor general de enfrentamiento, encontramos la intención de persuadir un contrincante a otro y la expresión de una serie de acusaciones recíprocas, que recoge, en parte los tipos más arcaicos de *agón* de persecución o con violencia.

A.4) En conclusión, sobre el valor del *agón* dentro de la estructura teatral, recojo la opinión de Rodríguez Adrados[59] de que, en su fase más arcaica, preliteraria, es un ritual que de forma mágica pretende actuar sobre el desarrollo de los acontecimientos naturales para conseguir unos resultados determinados. El *agón* se utiliza pues, como un modelo de acción en su doble versión: persuasión y súplica. Cualquier tragedia o comedia consiste en la entrada de un coro más unos actores que se enfrentan entre sí. Este choque puede organizarse con uno o varios *agones*. Las matizaciones, diferenciaciones e innovaciones que puedan ir surgiendo dependen del desarrollo de cada uno de los géneros en particular. Lo que es fijo, es el hecho de constituir el *agón* el núcleo mismo de la acción teatral, pues lo que se saca a escena es, en esencia, una situación conflictiva, por ejemplo: opiniones enfrentadas sobre un problema, la transgresión de una norma, una desgracia común, etc. Alrededor de esta conflictividad gira no sólo el destino de un personaje clave, el héroe, sino también el destino común, representado generalmente por el coro. El desarrollo de esta tensión a través de la confrontación de los diferentes factores interesados figura, en último término, la acción dramática a través del *agón*. Sus posibilidades de realización son numerosas, los tipos más frecuentes resultan del enfrentamiento: coro/coro, coro/oponente, equivalente al *epirrema*, corifeo (o actor)/oponente, etc.

B) *El agón fuera del drama*

Intentemos completar la visión general sobre el *agón* como elemento decisivo en la configuración de diversos géneros literarios, de un lado, y de

[59] *Op. cit.*, p. 202 ss.

otro, insistir en nuestro interés de hacer ver cómo estamos ante un elemento estructural de suma importancia para la composición de la obra literaria, considerando ésta como un signo lingüístico más, aunque de una complejidad especial. En esta línea, pues, vamos a exponer ahora, de modo general, el valor y funciones del *agón* con independencia de su utilización en teatro.

Fuera del terreno dramático no hay trabajos que hayan abordado de una manera concienzuda y sistemática el estudio y descripción formal. En general, la consideración de la obra literaria como un signo es un campo que presenta aún enormes posibilidades y lagunas. En el caso que ahora nos ocupa, no se puede disponer de material suficiente para elaborar una síntesis suficientemente satisfactoria sobre conclusiones concretas acerca, de la existencia, primero, de *agones* en la prosa de los siglos V y IV a. C., y después, de su constitución interna y valor funcional dentro del conjunto de la obra en que están inmersos. Ya en el punto 1.1, al hablar de los conceptos generales sobre el *agón*, en este mismo capítulo, hice una ligera alusión al valor y especialización del término *agón*, partiendo del libro de Duchemin[60], no debe pues extrañar el que hable de *agones* en diversos autores como Heródoto o Tucídides y, por supuesto, en la Sofística. Es precisamente en este punto concreto, donde Duchemin, al hablar de la «lucha erística entre los sofistas» aporta una serie de datos importantes sobre el testimonio que, a este respecto, nos puede ofrecer la producción platónica.

Efectivamente, así como, en el caso concreto del drama, ya ha sido suficientemente demostrado, por una serie de estudiosos, el fenómeno de adopción de unos esquemas básicos preteatrales que, mediante diversas diferenciaciones y transformaciones, acaba siendo un elemento clave sobre el que un autor determinado puede operar para articular una acción dentro del marco de la escena. En otra esfera, encontramos que elementos no necesariamente formalizados en piezas de composición literaria, y que se dan en una situación ambiental determinada, van a acabar también consolidándose en unos esquemas mínimos que, con múltiples posibilidades de transformación, un autor cualquiera podrá utilizar para construir un mensaje literario. De este modo vamos a ver que los principales factores que integran una unidad como el *agón*, en un autor como Platón, existen fuera de él. Por un lado, se verá que el *agón* tal y como lo maneja Platón tiene mucho de teatral, pero, en líneas generales, es de complejidad bastante mayor. Dos son los factores que intervienen aquí de modo fundamental. Uno es el tipo de discusión erudita, propio de la Sofística y de los debates en la tribuna, judicial o política. Por otro lado, no es menor la importancia del diálogo humano mismo, de la conversación en las plazas y palestras, germen, también, de un tipo de discusión

[60] *Op. cit.*, p. 15 ss.

que Platón incorporará, plenamente, como un factor clave en su tipo de exposición. Estos elementos, combinados de manera organizada y no arbitrariamente, se comportarán como verdaderos signos capaces, por sí solos, de llevar un significado concreto. Pero antes de dar mi opinión sobre el *agón* platónico, conviene tener en cuenta y hacer un repaso de las posibilidades de aplicación de este término en la literatura no dramática del siglo V.

B.1) *El agón sofista*

Duchemin considera, creo que con razón, que la distinción entre dialéctica y erística, con ser importante, no deja, en suma, de ser esta última una deformación de la primera. Buenos ejemplos de esto tenemos en Platón, y ya se han visto, en parte, en el análisis pormenorizado de los diferentes diálogos. El tipo de *agón* o discusión erística es utilizado con frecuencia a partir del mismo Protágoras, sobre el 450, y mantiene su vigencia, aún, en época de Platón e Isócrates. Así, en *República*, 539*b*, Platón advierte:

> «Porque creo que no habrás dejado de observar que, cuando los adolescentes han gustado por primera vez de los argumentos, se sirven de ellos como de un juego, los emplean siempre para contradecir y, a imitación de quienes les confunden, ellos a su vez refutan a otros y gozan como cachorros dando tirones y mordiscos verbales a todo el que se acerque a ellos.»

El método de preguntas y respuestas para examinar una cuestión determinada consiste, en definitiva, en un sistema de reducción al absurdo de las tesis de un contrario. La dialéctica, como vehículo de investigación, parte de la aceptación, por parte de un interlocutor, de una premisa sobre un problema concreto. De esta primera tesis se van extrayendo consecuencias lógicas, haciendo ver, quien dirige la discusión, que tales respuestas o son contradictorias entre sí, o, lo que es peor, contradicen las tesis iniciales, con lo que puede llegarse a una situación sin salida o a alcanzar una postura radicalmente distinta de la perseguida en un principio. Este procedimiento (διάλεξις) de acorralar a un adversario mediante el sistema de réplicas sucesivas y la conexión con nuevos y continuos temas secundarios, arrastrados por el interrogatorio al pretender agotar todas las posibilidades del tema general, objeto de discusión, es, junto con la ἐπίδειξις (demostración larga), el medio de hacer valer su arte los sofistas, y que, sin duda, Sócrates utilizó, recogiéndolo Platón a su vez.

El resultado inmediato de un tipo de investigación esencialmente dialéctica es, deliberadamente, confundir al contrario, que automáticamente acaba

por convertirse en un verdadero contrincante. Aquí tenemos uno de los puntos que nos van a permitir establecer un correlato entre las formas utilizadas en el drama con las empleadas por Platón en sus «dramas» filosóficos. Un método como éste es forzoso que se degrade pronto en una simple disputa, en ocasiones, intrascendente —ἐριστική—. Si adoptamos una perspectiva más amplia, se comprenderá que una técnica de este tipo es realmente un ἀγὼν λόγων. La reconstrucción de debates como los que han sido aludidos es fácil a través del mismo Platón, al menos de una manera general, pero, sin embargo la formalización en unos esquemas concretos sólo la podemos encontrar en la trasposición literaria que de estos debates hace, Platón, dando por resultado un conjunto unitario, con características y técnicas literarias polarizadas ya, en unos sentidos o significados determinados. En este sentido volveremos a abordar el problema con la detención debida en otro apartado, en el dedicado especialmente al *agón* platónico.

B.2) *El agón en Heródoto y Tucídides*

Apunta Duchemin[61] a la presencia del sistema de ἀντιλογίαι, con cierto valor agonal, esto es discursos contrapuestos, en los historiadores, y en particular, en Heródoto y Tucídides. Son, en particular, estos dos autores los que merecen la atención de Duchemin por sus posibles relaciones con la literatura dramática del momento.

Heródoto. El método utilizado por este historiador recurre continuamente al sistema de discursos para la presentación de los datos históricos que quiere dar a conocer o interpretar. En cuanto a la importancia de los discursos, así como la variedad de sus contenidos, las posibilidades que ofrece este autor son muy grandes. Duchemin da a entender que es posible hacer una clasificación de los mismos, por ejemplo, desde el esquema simple en que se representan en estilo directo réplicas contrapuestas de dos personajes, hasta los largos y verdaderos discursos dispuestos de forma paralela y enfrentada. El primer tipo es el que encontramos, por ejemplo en el diálogo de Solón y Creso[62] o entre Creso y su hijo[63]. El esquema de estos encuentros dialogados es sencillo; constituyen pequeñas unidades encajadas dentro de la marcha general del relato histórico, donde se plantea una cuestión que se somete a argumentación por parte de ambos interlocutores, apuntándose a unas conclusiones como resultado del examen efectuado. Sin embargo, este primer

[61] *Pp. cit.*, p. 20 ss.
[62] Hdt, 1. 30 ss. edición de C. HUDE, Oxford, 1967.
[63] Hdt. 1. 37 ss.

tipo de elementos, casi agonales, de composición, no aparecen convenientemente sistematizados. Junto a esto el esquema, dentro del mismo Heródoto, puede ofrecer, en ocasiones, más complejidad, pudiéndose hablar francamente de la existencia de *agón*. Quizá el ejemplo más relevante en este sentido sea el conocido pasaje de las constituciones de Darío[64], donde las diferentes tesis a favor de cada sistema de gobierno se contraponen unas a otras en un auténtico debate político. Cada uno de los sistemas de gobierno es defendido por medio de un discurso seguido. La estructura de este conjunto es muy interesante, y además bastante sencilla. Un tema determinado: justificación de cada una de las tres formas de gobierno, democracia, oligarquía, aristocracia, se expresa y desarrolla de forma dramática en una unidad formal perfectamente cerrada. Sucesivamente cada personaje al intervenir hace lo siguiente: el primero lleva a cabo una apología de la democracia apoyada en la crítica del sistema monárquico, el segundo personaje, efectúa, igualmente, el elogio de la oligarquía, seguido del ataque al sistema defendido anteriormente, la democracia. Por último, habla Darío, que defiende a su vez al régimen monárquico, apoyándose en la crítica global de los dos sistemas defendidos por los otros interlocutores. Es decir que encontramos aquí un debate oratorio típico, a base de ἀντιλογίαι, perfectamente encajadas entre sí, pues el procedimiento seguido de cada uno de los discursos, responde al mismo esquema: defensa del punto de vista del propio orador más crítica de la postura del contrario, es decir, una parte positiva y una negativa: el elogio de un régimen y la crítica de otro. La relación entre los contenidos de cada discurso es la siguiente: el contenido de *A* se opone al de *B*, pero ambos proponen alternativas nuevas, a estos dos tipos se opone *C* que rebate los contenidos positivos de sus adversarios y defiende o proclama el contenido criticado en *A*. Este *agón* que nos ofrece Heródoto estaría muy cerca, tanto por su forma como por su contenido, de cualquier discusión o debate en un círculo ilustrado de Atenas. Este es, quizá, el pasaje más claro en Heródoto; pero formas análogas se encuentran con frecuencia en este autor, así por ejemplo, la deliberación de los conjurados[65] a propósito de la muerte del falso Esmerdis, o el pasaje con la historia de Cípselo y Periandro[66].

El sistema utilizado tan a menudo por Heródoto en sus argumentaciones, haciendo hablar a personajes, está dentro del mecanismo retórico del momento. Se trata, en suma, de desarrollar puntos de vista opuestos a través de una estructura general a base de un planteamiento general de un problema concreto, lo que, en realidad, constituye un prólogo. La solución o soluciones

[64] Hdt. 3.80.
[65] Hdt. 3,72.
[66] Hdt. 5.92.

posibles de ese tema propuesto se alcanza por la vía de una discusión, en forma, casi siempre, de discurso seguido, aunque la posibilidad de lograr la solución mediante diálogo, es también bastante utilizada, o en ocasiones a través del juicio personal del autor. Lo que es verdaderamente significativo es el hecho de que siempre el desenlace de una cuestión previamente planteada se haga a través de una confrontación crítica. A partir de esto, el esquema concreto en cada caso puede ampliarse y quedar organizado de manera más compleja.

Tucídides. Es un lugar común la disposición antitética en Tucídides. Este método de análisis y exposición se desarrolla en este autor a todos los niveles, desde la estructura misma de la frase, hasta la presentación del material, convenientemente adaptado a la forma de contraposición de distintas tesis para la elaboración de un juicio determinado. En el caso de Tucídides es, sobradamente manifiesto, el tipo de formación del autor entre los círculos ilustrados de Atenas. Sin embargo, lo que más nos interesa para nuestro propósito de hacer ver el proceso de formalización y continua recurrencia a unos moldes formales dentro de la prosa, es dejar constancia de la decisiva importancia que el *agón* tiene, como núcleo de composición y desarrollo de las ideas, en la producción de un autor como Tucídides. Su obra está llena de discursos, la mayor parte dispuestos antitéticamente[67]. No se puede por menos de hacer referencia directa, en este sentido, al conocidísimo diálogo de los melios[68]. No hay aquí, desde luego, un sistema de ἀντιλογίαι, de discursos, pero no por ello deja de existir el debate, sin duda el más dramático de todos los expuestos por Tucídides. En este pasaje un elemento formal como el *agón* se ve ya al servicio de unas ideas cruciales para la marcha general de la interpretación histórica del autor, sólo que traspuesto trágicamente, entendiendo este concepto en su doble faceta formal y significativa. El tema de esta brillante página de la literatura griega es la defensa de una concepción determinada de la existencia humana, tomando como instrumento argumental las relaciones entre la política imperialista de Atenas y los deseos de neutralidad de una pequeña colectividad. El conflicto lo presenta Tucídides mediante la discusión enfrentada de dos grupos —podriamos hablar propiamente de dos coros—: los atenienses y los melios. El debate, formalmente, no se monta, en este caso, con largas disertaciones, sino con intervenciones de pequeña duración. No es ciertamente un diálogo estíquico, pero sí una discusión con pequeños parlamentos, siempre con una disposición bimembre de su contenido (por ejemplo, «si hacéis esto, nosotros haremos tal cosa», «queremos esto, pero vosotros pretendéis lo otro», etc.), existe además una diferenciación en la

[67] Cf. DUCHEMIN, *op. cit.*, p. 25 ss.
[68] Th. 5.87 ss., edición de STUART JONES, Oxford, 1966.

longitud de las intervenciones verdaderamente significativa, de modo análogo a lo visto en Platón. El ritmo que con esto se consigue es más reposado que el de una mera discusión estíquica, consiguiendo esa técnica sencilla un dramatismo fuera de lo común, y más tratándose de un pasaje histórico. La marcha interna de este *agón*, con sus golpes y contragolpes, avances y retrocesos, consideración del tema individualizado o aplicado de manera general, confiere a la totalidad un climax gradual que desemboca en un desenlace doloroso, expresado ya, de modo narrativo por el propio historiador.

No cabe duda que este ejemplo se sale del tipo medio de debate a base de discursos largos, normal en Tucídides, pero no es aislado. Cabe distinguir dos tipos de *agón* en este autor. Primero, aquel que tiene lugar entre dos grupos —insistimos, dos coros— y el que se desarrolla entre personajes individualizados (esto es, actores). En la primera modalidad encaja plenamente el que hemos comentado de atenienses y melios, así como el *agón* que se encuentra ya al principio de la obra, entre el pueblo de Atenas y los representantes de Corcira y de Corinto[69]. En este caso, la estructura es a base de dos discursos y el valor dramático no debe pasar inadvertido, ya que la verdadera intención del autor es dar a entender la gravedad de los acontecimientos y posturas que allí salen a relucir. Análogo valor y composición presenta el debate ante la asamblea de los lacedemonios con sus aliados[70].

Un buen modelo de *agón* con personajes individualizados, o sea con actores en definitiva, puede ser el famoso debate sobre la sublevación de Mitilene[71]. En realidad no varía sustancialmente el tipo común de discusión, pero sí es importante apreciar la individualización, por supuesto nada casual, que opera aquí Tucídides. Bajo la figura de los personajes en litigio ante el coro de ciudadanos, la Asamblea, Diodoto y Cleón representan, respectivamente, los dos polos irreconciliables en torno a los cuales gira la trayectoria de la política belicista de Atenas. Pero la importancia de este *agón* no radica únicamente en esto que acabo de decir, sino en que, a mi modo de ver, el rasgo más relevante es el hecho mismo del enfrentamiento individualizado, personalizado, exactamente igual a como puede suceder en la escena, sólo que aquí no se trata de adaptar un mito al comportamiento humano para su mejor caracterización, sino que se actúa, de manera viva, sobre los intereses vitales de la ciudad y el resultado de ese duelo oratorio no va a ser una liberación o un castigo, que tratan de establecerse como paradigma de actuación general, sino que lo que está en juego es el destino mismo de una línea política y, por tanto, de intereses reales y vitales.

[69] Th. 1.32 ss.
[70] Th. 1.67 ss.
[71] Th. 3.37 ss.

La complejidad del *agón* en la obra de Tucídides es claro indicio de que estamos ante un elemento de composición básico. Así, el debate a que he aludido más arriba[72], ante la Asamblea de Esparta, es buen ejemplo de *agón* doble e intervención de elementos destacados de un auditorio o coro. Observemos, de modo somero, su estructura. Los delegados de Corinto presentan a los reunidos una serie de acusaciones que vienen, en suma, a poner en tela de juicio la actitud misma de sus aliados, a la vez que condenan abiertamente el comportamiento del enemigo común, Atenas, elogiando los rasgos de su carácter como entidad colectiva, por contraposición al espíritu apocado de la política espartana. Tenemos hasta aquí un claro elemento de persuasión, equilibrado por el discurso opuesto, correspondiente a los embajadores atenienses, defendiendo a su ciudad, pero exhortando también al auditorio, en este caso aconsejando la prudencia antes de inclinarse por la guerra. Tras una pausa deliberatoria del coro, o sea la Asamblea, se accede a la segunda parte. La acción en este punto se individualiza siendo el jefe del coro, es decir el rey Arquidamo de Esparta, quien toma la palabra, y, en un discurso seguido, recaba de los presentes moderación, a este personaje se enfrenta Esteneladas, elemento destacado del auditorio, exhortando, en una breve intervención seguida, a la guerra. No es tampoco casual el empleo aquí de un discurso reducido frente a las largas disertaciones presentadas. Se quiere representar con este recurso formal el espíritu mismo del radicalismo y simpleza propios de Esparta y su política. Por último tras la votación correspondiente el desenlace del debate es la guerra.

Se trata, como podemos ver, de un típico *agón* de persuasión como el que podríamos encontrar en el desarrollo de cualquier creación dramática. Pero de un solo *agón* con sus fases significativas claramente diferenciadas: confrontación de tesis opuestas, a nivel general, primero, y a nivel individualizado, después. Con una estructura nítida: enfrentamiento coro/coro, en la primera parte y actor/actor, en la segunda.

Como conclusión a este recorrido, que hemos considerado imprescindible para abordar ya de manera inmediata el problema del *agón* platónico en nuestra tesis, podemos afirmar que en un género claramente especializado, como es la Historia, y más en un autor como Tucídides, la frecuencia del debate, bajo forma de *agón*, es alta, así como también sus diversas maneras de realización. La forma del *agón*, lejos de ser rígida, muestra bastante flexibilidad[73], adaptándose a las necesidades del relato de los hechos históricos. Se observa también un predominio de los discursos simétricos, bien dobles,

[72] Th. 1.67 ss.
[73] Cf. DUCHEMIN, *op. cit.*, p. 30.

bien con posibilidad de réplica por parte de un tercer personaje. No faltan tampoco las intervenciones alternadas en aquellos momentos donde se requiere profundizar de manera especial en los acontecimientos, o dotar de un mayor dramatismo al análisis histórico, en puntos especiales de la narración y que determinan el punto de vista del autor. Estos recursos de forma no son casuales, por el contrario, forman parte esencial del planteamiento mismo de la obra a manos de Tucídides, a la vez que sirven para una comprensión más exacta del sentido de la creación literaria al descubrir la estrecha relación entre los dos niveles que integran el significado, la forma y el contenido.

1.3. El agón en Platón

Al llegar a este punto hay que plantearse de antemano los criterios tomados para hablar de la existencia del *agón* en Platón, al menos en una parte de sus diálogos. En esto debemos utilizar dos perspectivas, una sincrónica y otra diacrónica.

A) Desde un plano diacrónico debemos tener en cuenta la visión que en estas páginas hemos ido ofreciendo sobre el concepto general de *agón* como una unidad de composición literaria. Al ser el signo literario sumamente complejo, especialmente en lo relativo a la forma, encontramos una jerarquización y subdivisión en unidades distintas que interrelacionadas dan por resultado la obra literaria. Con el *agón* literario vemos que estamos ante una de esas unidades. Su paso de una esfera a otra, de la no literaria a la literaria, ya lo hemos resumido en su momento, de suerte que al quedar formalizada una actividad no literaria determinada, como pudo ser el *agón* de tipo ritual, en una actividad análoga, recuérdese la proximidad del teatro con lo religioso, encontraremos la correspondiente trasposición de las formas de expresión. Así, por ejemplo, la acción ritual propia de un *agón* de purificación o expulsión de fármaco es el origen último de otro correspondiente en Teatro, después de una formalización que convierte la antigua acción ritual en un elemento imprescindible para la expresión de un mismo tema, en este caso la eliminación de un principio nocivo. Una trasposición tal puede aparecer nítidamente o con una mayor complicación, ya que de un mismo tema las posibilidades de manipulación son innumerables. Lo que de esto verdaderamente nos interesa es insistir, una vez más, cómo en el terreno de la literatura, a pesar de la libertad innegable del autor al escribir y tratar un tema determinado, en definitiva, se ve obligado a recurrir a una serie de unidades que con innovaciones readapta o redistribuye hasta lograr el vehículo adecuado a las ideas que necesita expresar. Junto al tratamiento que una unidad del tipo de la del *agón* ha podido tener en la literatura dramática, es necesario, en nuestra

opinión que se tenga en cuenta, cómo dentro de una forma literaria concreta tienen cabida automáticamente una serie de temas que, en principio, no aparecen, o para nada tienen que aparecer, en estadios previos a la cristalización en una forma literaria determinada. Así pues, dentro de la acción agonal plenamente teatralizada podrán aparecer toda una infinita gama de condicionamientos culturales del ambiente en que esa actividad se desarrolla. En la literatura griega del siglo V, particularmente en Atenas, el teatro es uno de los vehículos, si no el principal, de la expresión del pensamiento religioso, político y filosófico. Un conjunto de temas análogos se utilizan con argumentos objetivamente distintos, pero apuntando a un resultado similar; de este modo, podemos ver que el arcaico motivo de la expulsión de la fuente de males para una colectividad, está traspuesto en la expulsión de Edipo, en la de Cleón (en *Caballeros)* o más tarde en temas de diálogos platónicos como el *Gorgias* o *Protágoras*, donde lo que, en definitiva, viene a traslucirse es la necesidad de erradicar de la vida de la ciudad a los causantes de la corrupción, tal y como Platón la entiende.

Pero, por otra parte, no debemos olvidar que, paralelamente a esta formalización en un campo concreto, nos encontramos también con una acción agonal fuera del Teatro. Pues tanto en Teatro como fuera de él nos topamos con una serie de elementos de composición cuya característica básica es el enfrentamiento, sea violento, verbal o simplemente persuasivo. Me refiero con ello a los precedentes, ya examinados someramente en autores como Heródoto o Tucídides, que no hacen sino incorporar, como un elemento más, a la composición de sus signos literarios, un enfrentamiento agonal. En estrecha relación con esto no se debe pasar por alto la peculiar construcción de la defensa o argumentación retórica, a la que cabe considerar también como un ἀγὼν λόγων. Como se vio al principio de este capítulo, al hablar del concepto general del *agón*, este es, precisamente en la actividad política y cultural del siglo V ateniense, el elemento donde encontramos un buen ejemplo de formalización que se especializa en la transmisión de unos contenidos muy concretos. La prueba retórica [74] construida a base de argumentaciones enfrentadas comprende dos pasos: uno de *confirmación* para demostrar lo que se quiere que se admita, y otro de *refutación* de los argumentos del contrario. Este dualismo básico, lo vamos a encontrar también en Platón. Por tanto estamos en condiciones de afirmar que en el momento en que Platón compone sus diálogos, dispone de una amplia gama de posibilidades en lo referente a esquemas generales de vehículos o unidades de composición. Concretamente, en el período intermedio de su producción, cuando nuestro autor está en plena madurez de su arte, y el objetivo básico no es el de dar a conocer un sistema

[74] Cf. DUCHEMIN, *op. cit.*, p. 167 ss.

unitario y cerrado de pensamiento, sino el plantear interrogantes para proveer de un método riguroso de examen, Platón adopta una estructura adecuada: la del diálogo, precisamente por las posibilidades ilimitadas que permite. Por otra parte nada hay más próximo al estilo teatral que una composición dialógica. Son muchas, además las razones que en este punto encontramos implicadas. Veámoslas con cierta detención.

Es un hecho innegable la reacción platónica frente al movimiento ilustrado del siglo V[75] y no es del caso ahondar sobre ello aquí, sino simplemente tenerlo en cuenta para valorar debidamente el uso que Platón puede hacer de determinados temas y tipos comunes en sus diálogos. De otro lado, sabido es que esta reacción frente a la sofística es la que le determina a hacer suya la figura de Sócrates, y aquí tropezamos con otro de los elementos que han ido a parar a la formalización específica del diálogo platónico. No es este el momento de entrar a investigar hasta qué punto hay tanto socratismo en Platón, lo único relevante para nuestro propósito es darse cuenta de que en el método socrático se halla el mejor estereotipo para disponer de un personaje base ideal para enfrentarlo dialécticamente con otros personajes tipo, como por ejemplo los sofistas, que también se expresan con sus características propias. Si a esto le unimos las enormes posibilidades, ya expuestas, del modelo de acción propio del teatro o de la actuación agonal en los otros terrenos culturales, tendremos pues unos criterios claros para comprender que Platón entre las diversas posibilidades para componer elige una determinada y dentro de ésta, el núcleo organizativo de la acción y las ideas es el *agón*, unidad literaria que permite el enfrentamiento de personas o puntos de vista que se discuten y defienden hasta que la argumentación queda agotada.

B) El siguiente paso es adentrarse en el estudio sincrónico del *agón* utilizado por Platón en sus diálogos de época intermedia. El primer problema con que se tropieza al realizar el análisis y la descripción de las unidades literarias es el de la segmentación, por fuerza menos clara que la que cabe aplicar en el terreno de la lengua, donde cada elemento está perfectamente definido según los distintos niveles fonológico, morfemático, etc. Por lo tanto, el corte entre unos elementos constitutivos y otros, no será nunca tajante, pues si bien cabe una diferencia formal absoluta entre elementos dialógicos y monologados, sin embargo, lo normal es encontrar el mismo elemento con diferentes valores, no siempre netos. En este punto remito a los análisis pormenorizados de cada uno de los diálogos objeto de este libro, y en particular a los

[75] Un completo estudio sobre este período trascendental de la cultura griega es el de F. R. ADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Revista de Occidente, Madrid, 1966. El autor parte del estudio directo de los autores griegos para reconstruir su sistema de pensamiento en función de la época.

análisis de los diferentes *agones* allí efectuados, pues es donde se podrán ver con detalle las interrelaciones con los otros componentes del conjunto que supone el diálogo en cuestión. Sin embargo para seguir el comportamiento de esta unidad en las cuatro obras, ofrezco un cuadro general con los distintos *agones* que en el análisis se han aislado, así como una relación seguida, obra por obra, de la distribución forma/contenido en dos columnas paralelas.

Primeramente se presenta la distribución de los símbolos para los personajes a que representan:

Protágoras: C = Gorgias, O = Sócrates, A = Auditorio, N = narrador, en este caso el mismo Sócrates cuando se expresa en e.d., es decir, en el tiempo real de su narración al amigo innominado, $AD_{3,4}$ = Pródico e Hipias respectivamente, elementos destacados del auditorio.

Fedón: C = Sócrates, $O_{1,2}$ = Simias y Cebes respectivamente, N = narrador, en este caso Fedón, AD = un miembro anónimo del auditorio.

Banquete: C = Agatón, O = Sócrates, $AD_{1,2,3,4}$ = Fedro, Pausanias, Aristófanes, Erixímaco respectivamente, N = narrador, en este caso Apolodoro. Por lo que se refiere al *agón* narrado por Sócrates en su intervención correspondiente dentro del curso general de la acción, no hemos aplicado los símbolos al uso, sino que simplemente ponemos la abreviatura propia de cada interlocutor, o sea S = Sócrates, D = Diotima.

Gorgias: C = Gorgias, O = Sócrates, $AD_{1,2}$ = Polo y Calicles respectivamente, están adscritos a la esfera de Gorgias, actúan como corifeos del auditorio o coro de C.

La disposición de los distintos períodos integrantes del *agón* es la siguiente: las tres fases típicas del *agón* quedan señaladas con A), B), C) que responden Planteamiento o Preparación, Núcleo y Conclusión respectivamente. Alguno de estos períodos puede encontrarse desdoblado, lo cual marcamos así, por ejemplo B′), B″), C′), C″), etc. Por otra parte, un mismo *agón* puede presentar dos fases internas que repiten el esquema básico A) B) C) en este caso lo que hacemos es repetir el esquema sin más, indicando sólo donde empieza cada una de las fases.

Por último, para los distintos elementos constitutivos, o unidades mínimas de forma damos el símbolo correspondiente: *d.e.* = diálogo estiquíco, *R.* = resis, etc. (ver descripción general de los símbolos). Inmediatamente debajo de cada símbolo se da, entre paréntesis, el símbolo de personaje o personajes que en él intervengan conforme a la distribución arriba explicada.

PROTÁGORAS

Agón *I* (317*e*-334*c*)	**Agón** *II* (348*c*-358*e*)
A) (317*e*-319*a*) *d.b. R. R. d.b.* *(C-O-C O C O-C)*	A) (348*c*-349*c*) *R.* *(O)*
B) (319*a*-328*d*) *R. d.b. R. r.* *(O C-A C N)*	B) (349*d*-351*e*) *d.e. R. d.a.* *(C/O C O/C)*
C) (328*e*-334*c*) *R. d.b. r. R.* *(O O/C N C)*	C′) (352*a*-354*e*) *R. d.a. R. d.a.* *(O C/O O C/O)*
	C″) (355*a*-358*e*) *R. d.a. R. d.a.* (O O/C O $O/C/AD_{3,4}$)

FEDÓN

Agón *I* (63*e*-69*e*)	**Agón** *II* (70*c*-77*a*)
A) (63*e*-67*b*) *d.a. d.e.* → *d.e. R.* (C/O_1 C)	A) (70*c*-72*e*) *R. d.e. R.* (C C/O_2 C)
B) (67*b*-68*b*) *d.a. R.* (C/O_1 C)	B) (72*e*-76*d*) *d.a. d.a. d.e.* (O_2/O_1 C/O_1 C/O_1)
C) (68*b*-69*e*) *d.a. R.* (C/O_1 C)	C) (76*d*-77*a*) *R. R.* (C O_1)

Agón *III* (78*b*-84*b*) comprende dos fases (I y II)

I (78*b*-82*b*)	II (82*c*-88*c*)
A) (78*b*-79*b*) *d.a. d.e.* (C/O_2)	A) (82*c*-84*b*) *d.a. R. d.a. R.* (C/O_2 C O_2/C C)
B) (79*c*-81*e*) *d.a. R. d.a.* (C/O_2 C C/O_2)	B) (84*c*-88*b*) *d.b. R. R. R.* (C/O_1 C O_1 O_2)
C) (81*e*-82*b*) *d.e.* (O_2/C)	C) (88*b*-*c*) *r.* *(N)*

FEDÓN

Agón *IV* (92*a*-107*a*) comprende dos fases (I y II)	
I (92*a*-101*e*)	II (102*b*-107*a*)
A) (92*a*-95*b*) *d.a.* *d.a.* $(C/O_1 \quad C\text{-}O_2)$	A) (102*b*-103e) *d.a.* *R.* *d.a.* $(C/O_2 \quad C \quad AD\text{-}C/O_2)$
B) (95*b*-100*c*) *R.* *d.b.* *R.* $(C \quad C\text{-}O_2 \quad C)$	B) (103*e*-105*c*) *R.* *d.e.* *R.* $(C \quad C/O_2 \quad C)$
C) (100*c*-101*e*) *d.a.* *R.* $(C/O_2 \quad C)$	C) (105*c*-107*a*) *d.e.* *d.a.* $(\ C/O_2\ )$

BANQUETE

Agón (178*a*-212*c*) comprende cuatro fases (I, II, III y IV)	
I (178*a*-185*e*)	II (185*e*-194*e*)
A) (178*a*) *r.* (N)	A)
B) (178*b*-185*c*) *R.* *r.* *R.* *r.* $(AD_1 \quad N \quad AD_2 \quad N)$	B) (185*e*-193*d*) *R.* *d.b.* *R.* $(AD_4 \quad AD_3/_4 \quad AD_3)$
C) (185*d-e*) *d.b.* $(AD_3/_4)$	C) (193*e*-194*e*) *d.b.* $(AD_4\text{-}OC\text{-}AD_1)$
III (194*e*-199*c*)	IV (199*c*-212*c*)
A)	A) (199*c*-201*c*) *d.a.* (O/C)
B) (194*e*-199*b*) *R.* *r.* *d.b.* *R.* $(C \quad N \quad O\text{-}AD_4 \quad O)$	B) (201*d*-212*b*) *R.* (O)
C) (199*b-c*) *r.* *d.b.* $(N \quad O\text{-}AD_1)$	C) (212*c*) *r.* (N)

Incluyo también, como suplemento, el *agón* de persuasión Sócrates/Diotima (201*e*-212*a*), que conforma el grueso de la intervención de Sócrates en el núcleo de la cuarta fase del agón de *Banquete*. Diotima representa el papel más activo, equivale a un personaje central (*C*), y es quien persuade a Sócrates.

A)	*d.a.* → *d.e.* (*S*/*D*)
B)	*R.* *D* *d.a.* → *d.e.* (*S*/*D*)
C)	*R.* *D*

GORGIAS

Agón I (449*c*-461*b*) comprende dos fases (I y II)	
I (449*c*-452*d*)	II (458*e*-461*b*)
A) (449*c*-452*d*) *d.e.* → *d.a.* *R.* *d.a.* *R.* (*O*/*C* *O* *O*/*C* *O*)	A) (458*e*-460*a*) *d.e.* *R.* (*O*/*C* *O*)
B) (452*d*-456*a*) *d.b.* → *d.a.* *d.e.* (*C*/*O* *C*/*O* *d.b.* → *d.e.* *d.a.* *C*/*O* *O*/*C* *R.* *d.b.* *O* *C*/*O*)	B) (460*a*-*d*) *d.e.* (*C*/*O*)
C) (456*a*-458*b*) *R.* *R.* (*C* *O*)	C) (460*d*-461*b*) *d.b.* (*O*/*C*)

Agón II (462*b*-481*b*)	**Agón III** (481*c*-596*c*)
A) (462*b*-466*a*) *d.e.* *R.* *d.e.* → *d.a.* (*O*/AD_1 *O* AD_1/*O*/*C* *R.* *O*)	A) (481*c*-488*b*) *R.* *R.* *d.a.* *R.* (*O* AD_2 *O*/AD_2 *O*)
B′) (466*a*-473*a*) *d.e.* *d.a.* *d.e.* (AD_1/*O* *O*/AD_1 AD_1/*O* *R.* *d.a.* *d.e.* *O* AD_1/*O* AD_1/*O* *R.* *R.* *d.a.* AD_1 *O* *O*/AD_1)	B′) (488*b*-499*c*) *d.a.* *d.e.* *R.* (*O*/AD_2 *O*/AD_2 AD_2 *d.a.* *R.* *d.a.* *O*/AD_2 *O* AD_2/*O* *d.e.* *d.b.* AD_2/*O*-*C* *O*/AD_2)
B″) (473*a*-478*e*) *d.e.* *d.a.* → *d.e.* (AD_1/*O* AD_1/*O* *d.a.* .*e.* *O*/AD_1 *O*/AD_1)	B″) (499*d*-505*b*) *d.e.* *R.* *d.a.* (*O*/AD_2 *O* AD_2/*O* *d.e.* → *d.a.* *O*/AD_2)
C′) (478*e*-479*e*) *d.a.* (*O*/AD_1)	C) (505*b*-*e*) *d.e.* (*O*/AD_2) —ruptura—
C″) (480*a*-*b*) *d.a.* *R.* (*O*/AD_1 *O*)	

Relación Significante/Significado

Seguidamente veamos el desarrollo de los cuadros expuestos con el respectivo significado de cada uno de los elementos constitutivos y unidades mínimas de sentido.

Protágoras

Agón I (317*e*-334*c*)

A) Planteamiento (317*e*-319*a*)

d.b. *C-O-C*	Somera explicación de los motivos de la visita a Protágoras y justificación general ante Hipócrates, que pasa a segundo plano.
R. *O*	Sócrates toma la iniciativa en la respuesta. Monólogo imitando un diálogo entre Hipócrates y otros sofistas.
R. *C*	Respuesta a las inquietudes de Sócrates. Anuncio de lo que se propone enseñar a Hipócrates.
d.b. *C-O*	Confirmación de los propósitos de Protágoras: enseñar la política.

B) Primera parte del debate (319*a*-328*d*)

R. *O*	Sócrates expone su opinión contraria, la no enseñabilidad de la virtud. Demostración completa de su postura ante lo anunciado por Protágoras.
d.b. *C-A* (la intervención de A es narrada)	Transición que permite preparar el terreno para la respuesta de Protágoras. Acuerdo entre *J.C.* y coro para proseguir.
R. *C*	Largo mito de Epimeteo para apoyar la argumentación. *Lógos* para demostrar lo anunciado en el mito.
r. *N*	Ironía narrada de Sócrates que espera de su contrincante que continúe.

C) Segunda parte del debate (328*e*-334*c*)
—a modo de conclusión—

R. *O*	Sócrates se dirige a su apoyo (Hipócrates), pero alude irónicamente a Protágoras. Ataque al método de Protágoras.
d.a. *O/C*	Núcleo de la discusión. Segundo tema de la obra. *Areté* una o múltiple. Diálogo incómodo para *C*, que defiende que la unidad es un conjunto.
r. *N*	Mención de la molesta situación de *C*.
R. *C*	Protágoras denuncia la intención capciosa de *O*. El tema queda abierto. Apoyo del A a Protágoras.

Agón II (348*c*-358*e*)

A) Planteamiento (348*c*-349*c*)

R. *O*	*Prótrepsis* para la discusión que va a seguir; enlace con el tema de la unidad y multiplicidad de la *areté*. Ironía e invitación al diálogo.

B) Primera parte del debate (349*d*-351*e*)

d.e. *C/O*	Discusión al gusto del *O*. Protesta de *C* por el tipo de razonamientos empleados.
R.	Protágoras rebate los argumentos poco sólidos de Sócrates. Desarrolla *C* la tesis planteada en el diálogo anterior.
d.a. *O/C*	Enlace temático con el primer *d.e.* *O* incluye nuevos elementos en la discusión proponiendo un nuevo examen.

C') (352*a*-354*e*)

R. *O*	Sócrates intenta llegar a conclusiones sólidas. Insta a Protágoras a que se defienda sobre conceptos nuevos como el de *epistéme*.
d.a. *C/O*	Sócrates con su razonamiento dialéctico invierte lo mantenido en el *d.a.* de la parte C) del *Agón I*. El *O* ocupa así la posición mantenida por *C*.
R. *O*	Sócrates simulando un diálogo plantea dialécticamente lo que permitirá su triunfo sobre Protágoras.
d.a. *C/O*	Se dibuja la victoria del *O*. La inteligencia es clave para conocer el bien en sí.

C″) (355*a*-358*e*)

R. *O*	El *O* expone la base de su triunfo. Simulación de diálogo. La elección correcta del placer es objeto de conocimiento.
d.a. O/C	Apoyo a la *R.* anterior. Protágoras está eliminado, se limita a asentir.
R. *O*	Se acelera la disolución de *agón*. Resumen del proceso de discusión. Sócrates demuestra lo paradójico de la situación al invertirse las posiciones.
d.a. $O/C/AD_{3,4}$	Se acepta el resultado de la discusión: no se obra mal voluntariamente.

Fedón

Agón I (63*e*-69*e*)

A) (63*e*-67*b*)

conjunto dialogado C/O_1	Se da a conocer la misión del filósofo: preparación para la muerte. Crítica de los sentidos.
R. *C*	Se desarrolla lo anunciado antes. Los sentidos dañan al alma. La muerte es su única liberación.

B) (67*b*-68*b*)

d.a. C/O_1	Se insiste en la preparación para la muerte. Desarrollo de lo anunciado en el *proagón*.
R. *C*	El miedo a la muerte es ἀλογία para el filósofo.

C) (68*b*-69*e*)

d.a. C/O_1	Las virtudes del filósofo deben ser ἀνδρεία y σωφροσύνη.
R. *C*	Demostración de que Sócrates ha alcanzado esas virtudes sintetizadas en la φρόνησις. Comparación con los misterios.

Agón II (70*c*-77*a*)

A) (70*c*-72*e*)

R. *C*	Primera prueba de la inmortalidad aludiendo a ideas sobre la muerte. En un segundo plano expone la teoría de los contrarios.
d.e. C/O_2	Demostración dialéctica de la teoría aducida.
R. *C*	Concluye la demostración con el tema del círculo de las generaciones.

B) (72*e*-76*d*)

d.a. O_2/O_1	Controversia entre los oponentes. Se exigen más pruebas de la inmortalidad.
d.a. C/O_1	Segunda prueba de la inmortalidad, por medio de la preexistencia y teoría de la reminiscencia. Aplicaciones prácticas de esta teoría.
d.e. C/O_1	Triunfo de Sócrates.

C) (76*d*-77*a*)

R. *C*	Tercera prueba de la inmortalidad, se identifica el alma con las ideas.
R. O_1	Simias se muestra convencido.

Agón III (78*b*-84*b*) con dos fases (I y II)

Fase I (78*b*-82*b*)

A) (78*b*-79*b*)

d.a. → *d.e.* C/O_2	Se establece a qué esencia pertenece el alma, mediante oposiciones. Aplicación de los conceptos obtenidos al hombre: alma (especie invisible), cuerpo (especie visible).

B) (79*c*-81*e*)

d.a. C/O_2	Demostración dialéctica de la crítica de los sentidos. Distinción de las funciones del alma y el cuerpo.
R. *C*	Nueva demostración de la purificación filosófica. Ejemplos del destino de las almas.
d.a. C/O_2	Aplicación dialéctica del elemento anterior con ejemplos.

C) (81*e*-82*b*)

d.e. O_2/C	Teoría de la metempsícosis como apoyo a todo lo expuesto.

Fase II (82*d*-88*c*)

A) (82*c*-84*b*)

d.a. C/O_2	Sócrates demuestra los efectos de la Filosofía. Alejamiento de toda preocupación material.
R. *C*	Insistencia en el tema de la cárcel del alma y su posterior liberación.
d.a. O_2/C	Triunfo momentáneo de Sócrates. Se solicitan detalles de su teoría.

B) (84*c*-88*b*)

d.b. C/O_1	Simias sostiene que los argumentos no le han vencido.
R. *C*	Mito de los cisnes, justificación de su tranquilidad ante la muerte.
R. O_1	Simias desarticula la demostración de Sócrates. El alma es un equilibrio que desaparece con la muerte.
R. O_2	Nueva derrota de Sócrates, Cebes discrepa de los argumentos de su compañero, aunque también hace ver la inconsistencia de los razonamientos de *C*.

C) (88*b*-*c*)

r. *N*	Brusca disolución por el efecto de las palabras de Cebes. Descripción de la confusión del Auditorio.

Agón IV (92*a*-107*a*) con dos fases (I y II)

Fase I (92*a*-101*e*)

A) (92*a*-95*b*)

d.a. C/O_1	Sócrates rebate las objeciones. Si el alma preexiste, no es válida la teoría de la ἁρμονία. Simias cede. Sócrates gana terreno.
d.a. $C\text{-}O_2$	Sócrates prepara la desarticulación de la objeción de Cebes.

B) (95*b*-100*c*)

R. *C*	Sócrates resume la tesis de Cebes antes de rebatirla.
d.b. $C\text{-}O_2$	Pequeña pausa narrativa más intercambio unitario de opiniones. Cebes acepta la revisión de sus palabras.
R. *C*	Discurso sobre la trayectoria ideológica de Sócrates. Aceptación del νοῦς. Ironía contra los sofistas. Las ideas son la causa absoluta. Aún no llega la demostración definitiva.

C) (100*c*-101*e*)

d.a. C/O_2	Ejemplificación dialéctica de la teoría de las ideas.
R. *C*	Diferenciación entre el saber sofista y el filosófico. Adhesión de los oponentes y del Auditorio.

Fase II (102*b*-107*a*)

A) (102*b*-103*e*)

d.a. C/O_2	Prolongación del ejemplo con la teoría de las ideas.

R. *C*	Nuevo giro de la ejemplificación. Conceptos de 'grandeza'/'pequeñez'.
d.a. $AD\text{-}C/O_2$	La argumentación de los contrarios es objetada por un miembro del coro. Cebes mantiene su adhesión. Sócrates recurre a ejemplificar con nuevas oposiciones: 'frío'/'calor', etc.

B) (103*e*-105*c*)

R. *C*	Demostración larga. Lo contrario no se opone a sí mismo.
d.e. C/O_2	Discurso de apoyo a lo anterior. Búsqueda de nuevas definiciones.
R. *C*	Definición de lo diferente entre sí pero no necesariamente opuesto. Los conceptos obtenidos se aplican a la organización del cuerpo.

C) (105*c*-107*a*)

d.e. C/O_2	Tema de los contrarios en función de la muerte y suerte del alma.
d.a. C/O_2	Nueva utilización de los símiles vistos en B) para probar la inmortalidad del alma. Pervivencia de las almas en el Hades.

Banquete

Agón (178*a*-212*c*) con cuatro fases (I, II, III y IV)

Fase I (178*a*-185*e*)

A) (178*a*)

r. *N*	Mera indicación del inicio del debate por parte de Fedro y, en particular del exordio de su discurso.

9) (178*b*-185*c*)

R. AD_1	Discurso de Fedro. Cualidades de Eros y mito demostrativo de su ennoblecimiento y unidad.
r. *N*	Alusión a otros participantes. Preparación del discurso de Pausanias.

R. AD_2	Discurso de Pausanias. Amplificación del tema dado por Fedro. Eros no es unitario, hijo de Afrodita Urania y Pandemos. Aplicaciones moralizantes.

C) (185*d-e*)

r. *N*	Precisiones escénicas. Retraso de la intervención de Aristófanes.
d.b. $AD_3/_4$	Representación de lo narrado.

Fase II (185*e*-194*e*)

A) ———

B) (185*e*-193*d*)

R. AD_4	*Lógos* de Erixímaco. Ampliación del tema de los dos Eros. El Amor es un equilibrio.
d.b. $AD_3/_4$	Anuncio del discurso siguiente.
R. AD_3	Intervención de Aristófanes. Mito de los hombres esféricos. Causas y efectos de las distintas relaciones eróticas.

C) (193*e*-194*e*)

d.b. $AD_4\text{-}O/C\text{-}AD_1$	Cortesías entre Erixímaco y Aristófanes; discusión irónica interrumpida por Fedro.

Fase III (194*e*-199*c*)

A) ———

B) (194*e*-199*b*)

R. *C*	Agatón encomia a Eros, partiendo de las cuatro virtudes que proporciona. Letanías dedicadas al Amor.
r. *N*	Aplauso del Auditorio a Agatón.

d.b. *O-AD*$_4$	Apoyo de Erixímaco e ironía de Sôcrates.
R. *O*	Crítica socrática de los elogios pronunciados. Irónicamente se opone a Agatón y a los demás asistentes. Anuncia elogiar a Eros según su estilo.

C) (199*b-c*)

r. *N*	El Auditorio anima a Sócrates.
d.b. *O-AD*$_1$	Se difiere la entrada en materia.

Fase IV (199*c*-212*c*)

A) (199*c*-201*c*)

d.a. *O/C*	Discusión preparatoria sobre la esencia del Amor. Contradicciones de Agatón. Vuelta a la forma acordada de certamen por intervenciones seguidas, no dialogadas.

B) (201*d*-212*b*)

R. [*d.a.* → *d.e.*/*R.* *d.a.* → *d.e.*/*R.*] *R.*
O *S/D* *D* *S/D* *D.* *O.*

Discurso de Sócrates refiriendo su encuentro con Diotima. Se presenta y concluye bajo la forma de *resis*, pero el verdadero elogio es la rememoración de un diálogo. La revelación de Diotima se hace a través de dos largas *resis* de ésta.

C) (212*c*)

r. *N*	Narración refiriendo el aplauso de los concurrentes. Sócrates predomina sobre los demás.

El discurso del oponente, pronunciado según lo convenido en el certamen en torno al Amor, presenta, como ya se vio en el análisis general del *Banquete*, una estructura peculiar. No se trata de un discurso seguido, aunque lo pronuncie un único personaje. En realidad se trata de un *agón* narrado. Por tanto,

consideramos necesario exponer su esquema para poderlo poner en relación con los demás *agones* usados por Platón. Se trata, este contraste Sócrates/Diotima, de un *agón* de persuasión. Consta de tres fases.

A) (201*e*-202*e*)

d.a. → *d.e.* *S/D*	El Amor no es bello ni feo. No es un dios, es un *démon*, mitad mortal, mitad inmortal.

B) (202*e*-206*b*)

R. *D*	Primera parte de la demostración: poderes de Eros que es, sobre todo, filósofo.
d.a. → *d.e.* *S/D*	Apoyo a la *resis*. Utilidad del amor para los hombres. El objeto de Eros es lo bueno y su posesión.

C) (206*c*-212*a*)

R. *D*	Segunda parte de la demostración, concluyendo la persuasión. El valor del Amor radica en sus obras y en su descendencia espiritual. Sócrates queda convencido. A través de Eros se puede contemplar lo Bello.

Gorgias

Agón I (449*c*-461*b*)

A) (449*c*-458*b*)

d.e. → *d.a.* *O/C*	¿Qué aborda la retórica? Los discursos y, en particular, los discursos políticos.
R. *O*	Refuerzo de la definición anterior mediante comparaciones para conseguir nuevos puntos de discusión.
d.a. *O/C*	El objeto de la retórica son los hechos humanos mejores y sobresalientes.
R. *O*	Circunloquios para forzar a *C* a que puntualice cuál es el bien que enseña la retórica.

B) (452*d*-458*b*)

d.b. → *d.a.*
C/O
La retórica es el arte de persuasión. ¿Qué tipo de persuasión necesita la retórica?

d.e.
C/O
Aparte de la retórica hay otras fuentes de persuasión. Necesidad de profundizar más.

d.b. → *d.e.*
C/O
Distinción entre μάθησις/πίστις.

d.a.
O/C
Transición a la *resis*. La retórica persuade pero no enseña.

R.
O
Prótrepsis de Sócrates. ¿Es universal el objeto de la retórica?

d.b.
C/O
Refutación de la tesis de Sócrates. Culmina el núcleo dialéctico. Transición al período siguiente.

C) (456*a*-458*b*)

R.
C
Defensa de Gorgias que resume su tesis. La retórica deben usarla los mejores y apuntar a la Justicia. Hay que evitar abusos en la oratoria.

R.
O
Planteamiento de un nuevo giro en la confrontación. La tensión se relaja. Sócrates finge retirarse.

Fase II (458*e*-461*b*)

A) (458*e*-460*a*)

d.e.
O/C
Crítica del pensamiento gorgiano. La retórica al ser arte de persuasión, no llega a la esencia de las cosas. Se replantea el tema del conocimiento.

R.
O
La retórica, ¿se dirige a conocer lo Justo o lo Injusto?

B) (460*a*-*d*)

d.e.
C/O
Ofensiva de Sócrates. Aparece el tema de la Justicia. Trampa para Gorgias, que reconoce que la retórica no confiere justicia a quien se sirve de aquella.

C) (460*d*-461*b*)

d.b.
O/C
Situación aporética. Gorgias se contradice y Sócrates no aclara nada.

Agón II (462*b*-466*a*)

A) (462*b*-466*a*)

d.e.
O/AD^1
Nuevo planteamiento de la oposición Retórica/Filosofía. Polo pregunta qué es la retórica. Evasivas de Sócrates.

R.
O
Teoría de la adulación, de la que forma parte la retórica. Ambas apuntan al placer.

d.e. → *d.a.*
AD_1*/O/C*
La retórica es αἰσχρόν. Sócrates dirige la conversación. Distinción apariencia/esencia y su correlato cuerpo/alma, como planteamiento de nueva discusión.

R.
O
Desarrollo del tema preparatorio de la adulación con pares de opuestos, que servirán de punto de partida a la discusión ulterior.

B') (466*a*-473*a*)

d.e.
AD_1*/O*
Oposición libertad/justicia a través del ejemplo de lo tiranos y oradores.

d.a.
O/AD_1
Desarrollo del tema de la intencionalidad de las acciones.

d.e.
AD_1*/O*
Desarrollo del tema de las relaciones libertad/justicia. Es mejor sufrir injusticia que hacerla.

R.
O
Demostración práctica de lo anterior. La tiranía se mueve por pasión y placer, no por justicia.

d.a.
AD_1*/O*
Quien hace lo que le agrada es porque cree que es bueno.

d.e.
AD_1*/O*
Se prepara la refutación de Polo. Los injustos, en ocasiones, pueden ser felices. Sócrates replica que la felicidad viene de la *paideía* y la justicia.

R. AD_1	Ejemplo de Arquelao. La brutalidad del poder y de lo conveniente contrasta con la tesis socrática de la justicia/injusticia.
R. *O*	Se tritura la refutación de Polo. Puntualización del objeto del debate: distinguir lo κάλλιστον de lo αἰσχρόν.
d.a. O/AD_1	Conclusión provisional de la primera fase del núcleo. Acuerdo sobre el hecho de que el culpable e injusto son desgraciados.

B″) 473*a*-478*e*)

d.e. AD_1/O	Se afianzan las conclusiones del elemento anterior para volver a la discusión.
d.a. → *d.e.* AD_1/O	Intentos de refutación por parte de Polo.
d.a. O/AD_1	Discusión sobre el ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι; moralmente es más grave lo primero. Enumeración de actividades que pueden neutralizar la injusticia.
d.e. O/AD_1	Inconvenientes de no recibir el castigo adecuado cuando se yerra. Enumeración de las limitaciones del alma. La Justicia es τὸ κάλλιστον.

C′) (478*e*-479*e*)

d.a. O/AD^1	Recogida del tema de la *resis* de Polo. Arquelao no pudo ser el más feliz porque rehuyó el castigo de sus faltas. Quienes propugnan lo contrario se apoyan en la persuasión por la palabra.

C″) (480*a*-*b*)

d.a. O/AD_1	Conclusión general. La solución es someterse a los jueces voluntariamente.
R. *O*	Inutilidad de la retórica si no sirve para inducir al arrepentimiento y expiación de las faltas.

Agón III (481*c*-506*c*)

A) (481*c*-488*b*)

R. *O*	Irrupción violenta de Calicles producida en la transición, a lo que Sócrates responde con ironía sobre la pasión que afecta a su interlocutor. Aclaración de posturas de cada personaje.
R. AD_2	Teoría del más fuerte. Ataque a la filosofía. Queda definido Calicles.
d.a. O/AD_2	Transición irónica a la *resis.*
R. *O*	Acción relajada. Caracterización de Calicles por boca de Sócrates. Debe buscarse la verdad. Queda preparada la nueva discusión.

B′) (488*b*-499*c*)

d.a. O/AD_2	Discusión sobre quién es más fuerte y mejor. Calicles iguala κρεῖττον-βέλτιον-ἰσχυρότερον. Sócrates deriva el tema de los mejores hacia el de los más inteligentes.
d.e. O/AD_2	Transición a la *resis* de Calicles.
R. AD_2	Protesta de AD_2. Los más hábiles son los que tienen mayores apetencias y saben satisfacerlas.
d.a. O/AD_2	Transición a la *resis* de Sócrates.
R. *O*	Se rebate el discurso de Calicles. Un género de vida ordenado es mejor que uno intemperante (κόσμος/ἀκολασία).
d.a. AD_2/O	Fracaso para derribar a Calicles. Necesidad de establecer una escala de valores entre los placeres.
d.e. $AD_2/O\text{-}C$	Discusión por la naturaleza del placer, Calicles pide apoyo a Gorgias. Lo bueno no es, necesariamente, agradable.

d.b. O/AD_2	Replanteamiento de valor general de la retórica para distinguir entre placeres buenos y malos.

B″) (499*d*-505*b*)

d.e. O/AD_2	Ejemplificación de los tipos de placer. La actuación debe dirigirse al bien.
R. *O*	La actividad puede dirigirse por dos caminos: τέχνη y κολακεία. Vuelve a aparecer, con más profundidad, el empirismo de la retórica política.
d.a. AD_2/O	Dos tipos de elocuencia, una αἰσχρά y otra καλή. Consolidación del tema del Bien.
d.e. → *d.a.* O/AD_2	Aumenta la solidez del *O*, distinción entre disposición y proporción, a cerca del bien y del alma. Muestras de abandono por parte de AD_2.

C) Conclusión (505*b*-*e*)

d.e. O/AD_2	Ruptura de la discusión cuando se van a sacar consecuencias de lo debatido, en especial que el castigo es mejor que la impunidad.

Conclusiones

Después del análisis minucioso de cada uno de los *agones* aislados en los diálogos estudiados, así como en los cuadros y esquemas correspondientes, trazaré unas líneas generales del comportamiento de los mismos, atendiendo tanto a su valor unitario como al de los elementos integrantes. Con ello trato de definir en sus límites exactos un esquema homogéneo para esta unidad de composición y hacer ver cómo quedan en él abiertas las posibilidades de transformación necesarias que conducen a las aloformas, es decir, diferentes realizaciones de una construcción, concretas con que nos tropezamos en la estructura del diálogo.

1. He sostenido repetidas veces que el conjunto básico de composición y significado en el diálogo es el *agón*. Esta unidad nos ofrece en los casos estudiados una diversidad grande en la distribución y, en ocasiones, también en la función de sus elementos internos. Sin embargo, pese a ello, puede apreciarse un predominio claro de los elementos dialogados sobre el monólogo o intervención larga *(resis)*. Sobre un total de 133 elementos, los dialógicos alcanzan una frecuencia de un 56,3 % frente a los no dialógicos, que suponen el 43,7 % restante. Es decir, en los *agones* estudiados se dispone de 75 elementos dialógicos y 58 intervenciones largas. El *agón* es predominantemente dialéctico, pero la *resis* ocupa también un lugar nada desdeñable. La distribución de estos elementos puede resultar algo heterogénea si consideramos todos los *agones* indiscriminadamente, pero dentro de cada uno de ellos, tomados éstos aisladamente, la *resis* ocupa una disposición concreta y muy localizada en relación con la marcha de la discusión y de las tácticas adoptadas por los participantes. Así, por ejemplo, en el *agón* cuarto del *Fedón* encontramos, en ambas fases, que el personaje central, Sócrates, lleva el peso de la demostración, sirviéndose para ello, como es costumbre, de la *resis*. La *resis*, en lo que se refiere al núcleo, B), aparece en una distribución idéntica, dos veces seguidas mediando como nexo un elemento dialogado, en esta ocasión *d.e.*, o bien inciso narrado más intervención dialógica unitaria. En el *Protágoras*, *agón* primero, la *resis* de tipo preparatorio, expositivo o de resumen se encuentra en los lugares clave de cada uno de los períodos del *agón*. Así, en la etapa de planteamiento como en las dos sucesivas, encontramos, de un lado, la presentación de posturas de los dos personajes en conflicto frente al tema de la posibilidad o no de enseñanza y transmisión de la virtud. Por otra parte, en los dos períodos que siguen, tenemos, primero: divergencia de los criterios de Sócrates y Protágoras a base de *resis*, desiguales en su duración, pero definitorias para la función de cada personaje que las pronuncia. Mientras que las dudas socráticas, irónicas totalmente, aparentemente quitan la razón al sofista, luego, al final de la pieza, pasan a defender la postura que ahora tiene Protágoras. Segundo, la *resis* explicativa del personaje central es de una duración mucho mayor —se recurre al mito como apoyo—, pero le define con la misma claridad que a su oponente. En la última etapa de este mismo *agón* (*Prt.* 328*e* ss.) la distribución de las *resis* es similar, enmarcando las dos un elemento dialogado, igual es también la distribución de personajes, primero habla Sócrates, luego Protágoras y, por último, el significado de ambas es complementario: Sócrates requiere un cambio de método y Protágoras, tras el *d.a.* (329*c* ss.), se defiende tratando de salvar su *lógos*, con lo que el problema queda abierto en espera de un segundo *agón*. Siguiendo con la función y uso de la *resis* en el *agón* platónico, podemos aún detenernos en algunos casos más. En el *Fedón*, diálogo con una organización bastante distinta de otras piezas, el protagonista real es Sócrates, mientras que los oponentes pertenecen a su propio coro. Nos hallamos, pues, ante un enfrentamiento *J.C.*/coro. A la vista de los esquemas correspondientes se habrá observado que los *agones* del *Fedón* ofrecen, en

su núcleo, diversas modalidades, por ejemplo, el *agón* segundo (70*c* ss.), tiene un núcleo totalmente dialéctico, frente a sus conclusiones que son dos *resis*-posición, enfrentadas, de Sócrates y Simias, respectivamente, recogiendo el convencimiento ante los razonamientos esgrimidos en la conversación precedente. En cambio, el *agón* tercero del mismo *Fedón* con dos fases presenta los núcleos respectivos B′) y B″) construidos en torno a la *resis* del personaje central, Sócrates. En el caso del núcleo segundo, la oposición a la *resis* socrática con el mito apolíneo (84*d* ss.) se marca con una *resis* de cada uno de sus dos oponentes Simias (85*b* ss.) y Cebes (86*e* ss.). En *Banquete*, la acción está organizada, precisamente, sobre la idea misma del *agón*, es un ἀγὼν λόγων, un certamen de discursos sobre un mismo tema: el elogio de Eros. Como se observará por los análisis y esquemas, en un caso como éste, los elementos dialógicos son irrelevantes. De esta manera, los núcleos de las cuatro fases señaladas en *Banquete*, responden a los elogios que lanzan cada uno de los participantes. El de Sócrates se opone en bloque a los de sus compañeros, tanto por el contenido como por la forma. Funcionalmente considerado, el discurso de Sócrates es una *resis* muy compleja (201*d* ss.). Primeramente, en una tirada irónica, apunta al pretendido jefe de la reunión, Agatón —en realidad lo va a ser el mismo Sócrates—, para pasar inmediatamente a pronunciar su elogio que consiste en narrar su encuentro con Diotima de Mantinea. Este relato es también un *agón*, un *agón* de persuasión, con su estructura, bastante nítida (cf. esquema), la *resis* desempeña también una función interesante, pues, organizada en torno a un mito (203*b* ss.), constituye la primera parte de la demostración sobre la personalidad de Eros, ratificada a continuación por el elemento dialogado (206*a* ss.). La segunda y última parte de la demostración de Diotima vuelve a ser una *resis* análoga (206*c* ss.), donde se extraen las consecuencias prácticas de lo argumentado. Tras el *agón* interno contenido en el discurso socrático, éste se cierra reemprendiendo lo iniciado al principio de su intervención (212*b* ss.). Fijémonos también en la situación que nos ofrece el *Gorgias*. Es el único diálogo en estilo directo de los analizados y esto repercute en la estructura, que resulta plenamente dialógica (de 44 elementos de composición, 33 son dialógicos y 11 *resis*). El mayor índice de frecuencia de la *resis* en los tres *agones* de este diálogo aparece en las etapas A) y C), o sea en los planteamientos y conclusiones. La distribución de las *resis* en los puntos A), planteamientos, es siempre la misma, servir de refuerzo a los elementos dialogados previos que tratan de fijar el tema a discutir con el contrincante. Es importante hacer notar que en los tres planteamientos de los respectivos *agones* del *Gorgias*, la *resis* es siempre emitida por el oponente, Sócrates. Tan sólo en un caso, el planteamiento del *agón* tercero (481*c* ss.), tenemos una *resis* en boca de Calicles, representante del círculo del personaje central, Gorgias. La función de esta

resis es la de presentar la tesis de Calicles, teoría de la superioridad absoluta del más fuerte. Esta utilización de la *resis*, tan cargada del contenido, y a cargo de un miembro de la esfera de *C*, es un recurso deliberado del autor, pues las entradas en discusión de Gorgias o Polo fueron dialogadas, con esta alteración se trata de individualizar y matizar al máximo los extremos a los que puede llegar el relativismo, en apariencia inofensivo, de Gorgias, que es lo que en la obra se quiere pulverizar. Por lo que se refiere a la *resis* utilizada por *O*, en estos puntos a que nos estamos refiriendo, su función en los casos A), planteamientos, es la de establecer nuevos puntos de partida para reemprender la discusión. Por ejemplo, en 451*a* ss., se consolidan las afirmaciones del diálogo precedente y se prepara el poder establecer cuál es el objeto de los discursos de la retórica. En la misma preparación del *agón* primero de *Gorgias*, la otra *resis* (452*a* ss.) de Sócrates impulsa, con idénticos recursos a precisar qué bien es el que puede enseñar la retórica. En el planteamiento del *agón* segundo (459*c*) Sócrates, mediante *resis*, trata de impulsar a su interlocutor a que explique si la retórica desprecia el conocimiento de lo justo y lo injusto.

En cuanto al uso de la *resis* en los puntos C) de los *agones* del *Gorgias*, se aprecia que aquélla es el elemento idóneo para la expresión sintetizadora de lo discutido, tanto por parte del personaje central (cf. *resis* del propio Gorgias, 456*a* ss.) como por parte del oponente (cf. 457*c* ss. y 481*b*).

2. Pasemos ahora a observar la distribución y función de los elementos dialógicos dentro del *agón*. En ellos encontramos el vehículo más adecuado para la marcha de las ideas dentro de la discusión. Existe un común denominador a los tres tipos de elementos dialógicos que en nuestro análisis hemos distinguido, y es el absoluto predominio en ellos de la figura de Sócrates, independientemente de que actúe como personaje central o como oponente. A propósito de ello, debemos recoger lo que en distintos puntos del trabajo se ha mantenido sobre la función de la figura de Sócrates en estos diálogos dramáticos de Platón. Con excepción hecha del caso del *Fedón*, en los demás diálogos la figura de Sócrates ha sido señalada como oponente porque es uno de los hábiles recursos del autor para destacar mejor, y de manera gradual, todos los elementos de su pensamiento. En realidad, desde un cierto punto de vista, no hay duda de que el verdadero protagonista, personaje central o como quiera llamársele, es Sócrates, pero su actitud no es clara ni lineal en ningún momento. Este personaje, lo mismo que la obra, marcha de manera tortuosa, a golpes, cuando algo parece construido, una relación marginal con un tema, pretendidamente secundario, sale a primer plano y la discusión vuelve a enzarzarse a partir de cero. Esto, que da una primacía indiscutible a Sócrates, desde el punto de la acción, sin embargo,

se halla convenientemente enmascarado. Es una adaptación del tema del engaño; Sócrates, con su ignorancia fingida y su falsa incapacidad para discutir a base de discursos seguidos, paulatinamente toma las riendas de la discusión y la dirige al terreno que le conviene. Parte fundamental de esa táctica de discusión y razonamiento es el de presentarlo como un personaje algo desplazado al principio de la pieza, con un cierto peso sí —aconseja a Hipócrates o a Querefonte o le acompaña Apolodoro— mas en aparente inferioridad de condiciones frente a rivales claramente significados como Protágoras o Gorgias. Es al quedar dibujada la acción o el tema básico a tratar cuando se revela como oponente de la figura destacada de quien se va a visitar o quien se va a consultar, y sólo al final, es cuando se opera el cambio. En el momento en que los argumentos del protagonista objetivo han quedado vencidos o, por lo menos, desmantelados es cuando Sócrates surge ya, con claridad, como el protagonista moral del debate.

Los elementos dialógicos son, pues, la base misma del *agón*, habida cuenta del personaje-tipo que Platón sitúa en ellos como interlocutor significativo. En los análisis particulares de cada diálogo se aprecia en su contexto el valor y función de cada uno de los diferentes tipos de diálogo. Sin embargo, para nuestro propósito, lo que más nos interesa es observar el valor interno del elemento dialogado, en general. A la vista de los esquemas se apreciará que el diálogo de tipo asimétrico es el más frecuente[76]. Este predominio del *d.a.* sobre los otros tipos responde al carácter básico de la discusión por parte del personaje fijo, que es Sócrates. Como ya se vio al principio de este trabajo, el *d.a.* es el instrumento adecuado para la investigación socrática, de ahí que sea el medio de discusión más adecuado para el *agón*. El *agón*, que hemos dicho era esencialmente dialógico, muestra una repartición curiosa de este elemento. Así, en las piezas en *e.i.* aparece como el principal elemento de contraste en los tres períodos A) B) C), mientras que en los *e.d.*, como el *Gorgias*, constituye la pieza básica del núcleo —B)—. El autor recurre al *d.a.* para permitir el avance de la figura de Sócrates, funcione ésta como *C* o como *O*. A través de las intervenciones largas se va desmontando la argumentación del contrario, que queda limitado a responder de manera muy concisa, a veces simples monosílabos de asentimiento o negación. Sin embargo, no podemos entender aisladamente el verdadero valor de este elemento; como se habrá visto por los análisis y esquemas, su significado suele exceder de los límites formales y depende directamente de otros elementos, tales como la *resis* o los diálogos más rápidos —*d.b.* y *d.e.*—. Así, tendremos que los grandes bloques de contenido expresados mediante el

[76] De un total de 75 elementos dialógicos, 43 revisten la forma de diálogo asimétrico.

discurso seguido resultan bien la consecuencia, bien el punto de síntesis, efectuado dialécticamente, del análisis sobre una cuestión determinada. Los otros tipos de diálogo, breve y asimétrico, completan la función investigadora del asimétrico, a la vez que son el instrumento más adecuado para la transición de unas zonas a otras del contenido a discutir. Hemos podido apreciar que la característica de la recurrencia, propia de los elementos dialógicos, o sea aparición del esquema *d.a.* + *d.e.* o *d.b.* + *d.a.* + *d.e.*, etc., y también la transformación interna de un tipo de diálogo a otro, por ejemplo, *d.e.*→*d.a.* o la inversa *d.a.*→*d.e.*, etc., responde a la repartición de un mismo significado en diferentes niveles de tratamiento, mientras que el *d.b.* tiene, por lo común, la función de expresar equilibradamente la postura de cada uno de los interlocutores, el *d.a.* supone el avance explicativo de uno de ellos, el más señalado, o sea Sócrates. Concretados así los límites precisos de lo que se discute, puede ahondarse ya estíquicamente, ya de manera continuada, es decir, con *resis*. En el primer caso, tendremos la creación de un clímax inherente a la comprobación dialéctica de lo admitido en el *d.a.*, y, en el segundo, la explicación o toma de postura plenamente sistematizada y organizada. Sin embargo, es muy frecuente que si la *resis* está a cargo de Sócrates, tenga una forma interna de diálogo con un hipotético interlocutor.

Dentro de esta revisión que estamos realizando de los elementos constitutivos del *agón*, hay que hacer referencia a aquellos puramente transicionales. En esta situación se encuentran los incisos narrativos, simbolizados por *r.* y a cargo siempre de la figura del narrador y expresados en el *e.d.*, propio del momento en que se efectúa el relato que constituye la obra en sí. También hay que incluir aquí los elementos *d.b.*, con una repartición unitaria de las intervenciones, por ejemplo, *O-C*, *O-AD*, etc. La distribución y función es muy clara, concretamente en el caso del diálogo unitario, de frecuencia escasa, aparece únicamente como pura transición entre dos elementos seguidos, *resis*, o como transición a unidades mayores. Por ejemplo, en *Banquete*, el acceso de la segunda parte del *agón* a la tercera es una intervención unitaria doble entre Aristófanes y Sócrates, por un lado, y Agatón y Fedro, por otro, constituyendo además la conclusión parcial de dicha fase agonal. Lo mismo cabe decir de la transición de la fase tercera del *agón* a la cuarta, también en *Banquete*, donde el relato se ve apoyado por las intervenciones unitarias entre Sócrates y Fedro, sirviendo el intercambio de opiniones como conclusión y a la vez como retardación de la entrada en materia de Sócrates. En el núcleo (194*e* ss.) de la fase tercera del *agón* de *Banquete*, volvemos a encontrar el relato, imprescindible para señalar la postura del auditorio, como transición y nexo de las dos *resis* enfrentadas de Agatón y Sócrates, respectivamente. El relato en esta ocasión, está apoyado

por diálogo de intervenciones unitarias (198*a*), marcando, con la ironía socrática, la transición a su *resis*-posición, para criticar en bloque los discursos pronunciados hasta el momento.

En resumen, puede decirse que los elementos internos del *agón* del diálogo platónico quedan repartidos entre dialógicos y monologados, con mayor predominio de los primeros. La *resis* constituye el núcleo principal de significado, al recoger, de manera sistemática, los puntos debatidos dialécticamente, o exponer, de modo continuo, la posición de los personajes enfrentados. Dentro de los elementos dialógicos el más caracterizado es el de tipo asimétrico, instrumento principal de confrontación entre personajes y vehículo de investigación y examen del tema por parte del personaje-tipo: Sócrates. Como elementos de transición aparecen: bien la yuxtaposición de elementos, cosa poco frecuente, bien la aparición del relato en *e.d.*, bien el *d.b.* con intervenciones unitarias, o estos dos últimos en recurrencia.

3. Pasamos a continuación a examinar la composición del *agón* a partir de la organización de las unidades elementales de formas en conjuntos o períodos, caracterizados por disponer de una cierta autonomía formal y significativa. Nosotros hemos operado primero a nivel mínimo de composición, esto es, realizando la segmentación en aquellos elementos formales más pequeños, portadores de un sentido. Después estos elementos quedan organizados en bloques mayores, de tal manera que, interrelacionados, dan por resultado las unidades superiores de composición. Así, pues, queremos hacer algunas consideraciones sobre la disposición interna en el *agón* de los períodos mayores de forma y contenido.

El *agón* platónico presenta un esquema claro a este respecto, de tal modo que la unidad básica de acción tiene una estructura tripartita. En nuestro análisis descriptivo ello ha sido señalado a través de los períodos A), B) y C). El esquema se puede decir que es sistemático y permite una facilidad con vistas a la segmentación. Sin embargo, no es tampoco uniforme e invariable, pues a partir de esa forma canónica en tres períodos de composición, caracterizados individualmente, pero en estrecha dependencia unos de otros, podemos encontrar variaciones e innovaciones. La adaptación del esquema general depende de las otras unidades de la pieza, con lo que el *agón*, según el lugar que ocupe, puede tener unas realizaciones particulares distintas. En los esquemas se aprecia esto a simple vista, concretamente, elementos como la conclusión pueden desdoblarse (cf. *agón* segundo del *Protágoras*), o bien ser el núcleo quien sufra este fenómeno, con independencia de que lo haga o no su conclusión correspondiente (cf. *agones* segundo y tercero del *Gorgias*). A veces, puede faltar alguno de los elementos siempre y cuando éste sea secundario, o sea A) o C), ejemplos de esto tenemos en los puntos

A) de las fases segunda y tercera del *agón* del *Banquete*. Veamos esto con detención. La constitución interna del planteamiento —A)— está en relación con la unidad precedente, así tendremos que, por ejemplo, en *Protágoras* el *agón* segundo (348*c* ss.) sólo consta de un planteamiento unitario, a base de una *resis* protréptica de Sócrates, enlazando con el tema de la unidad o multiplicidad de la virtud, tema del *agón* I (317*e* ss.). En *Banquete*, el relato que cierra el *proagón* (177*e* ss.) se prolonga, dando las indicaciones precisas para que Fedro inicie su discurso (178*a*), núcleo de la primera fase del *agón*. En las fases II y III del *agón* del *Banquete* ya se aludió a la carencia de planteamiento por suplir las conclusiones del primero y segundo, respectivamente, de punto transicional con relajamiento de la acción a base ya de relato, ya de diálogo breve de intervenciones unitarias. Por otra parte, la ausencia de planteamiento en estos casos, así como la brevedad de las conclusiones respectivas es perfectamente explicable por el carácter general del *agón:* se trata de un certamen de discursos yuxtapuestos, no una discusión bilateral, la cual precisa más del diálogo como medio de análisis de los personajes en pugna.

Paralelamente a lo dicho, se observa también en el *agón* platónico la posibilidad, muy frecuente, del desdoblamiento del esquema básico de esta unidad. Salvo en el *Protágoras*, diálogo de estructura muy sencilla, constituido por dos *agones* simples, en las demás piezas analizadas se aprecia un desdoblamiento ya de la estructura general, ya de sus elementos mayores o subunidades de composición. Veamos cada uno de los casos.

4. Desdoblamiento de subunidades. En *Protágoras* encontramos el punto o subunidad C) del *agón* II, que bien se le puede considerar, por su extensión, composición y significado toda una segunda parte del *agón*. En efecto, al llegar a este punto de la obra (352*a* ss.) el oponente, Sócrates, tiene la discusión en sus manos, pero su triunfo no es aún firme, por lo cual se trata de concluir la discusión mediante un rodeo a partir de la igualdad entre ἡδύ y ἀγαθόν, acordada hace poco. El recurso para conseguir esto es a través del esquema típico de *R.* + *d.a.* alternantes, en dos bloques simétricos —los distinguidos en el esquema por C′)-C″)—, quedando el *agón* definitivamente disuelto en el último elemento dialogado donde aparecen personajes del auditorio, como Pródico e Hipias.

En el *Fedón*, independientemente del desdoblamiento de esquema general, caso del *agón* I, tenemos desglose de núcleo y conclusiones, o núcleo sólo en los *agones* II y III, respectivamente. Examinemos cada uno de estos casos por separado. El núcleo del *agón* II (466*a*-478*e*) presenta dos períodos de composición análogo y significado complementario, el primero, en donde aparece ocasionalmente la *resis* en una situación ya estudiada, es eminente-

mente demostrativo, en particular, por parte del representante del personaje central. Polo desarrolla el tema del poder absoluto que Sócrates ha forzado para provocarle. La refutación socrática, en *resis* paralela, echa por tierra la demostración presentada. Con tal situación se requiere una segunda etapa (473*a* ss.), donde se lleva a cabo la discusión a nivel abstracto; en efecto, aquí ya no se esgrimen casos concretos, como el de Arquelao, sino que la discusión se centra en los conceptos opuestos de ἀδικεῖν/ἀδικεῖσθαι. De forma paralela, la conclusión de este *agón* Sócrates/Polo es también doble y de estructura simétrica; el único elemento diferenciador entre C′) y C″) es la presencia de C″) de una pequeña *resis* del oponente a modo de epílogo, haciendo ver la inutilidad de la retórica si no incita al ciudadano al pago de sus faltas. Los dos diálogos que constituyen el cuerpo de ambas conclusiones 478*e* ss. y 480*a* ss. encajan perfectamente con la repartición del significado en el núcleo. La primera conclusión es parcial, como parcial fue el tratamiento del tema en el núcleo B′) (466*a* ss.) y general la segunda, como la discusión conceptual de su núcleo correspondiente B″) (473*a* ss.). También en el *Fedón*, el *agón* III, entre Sócrates y Calicles, nos ofrece algo similar. Tan sólo tenemos en esta ocasión desdoblamiento del núcleo: B′) 488*b* ss. y B″) 499*d* ss. la estructura interna es análoga en ambos casos con predominio del diálogo y el recurso de la *resis* para afianzar lo demostrado en el duelo dialéctico. Por lo tocante al contenido en B′), se fija la supremacía de κόσμος frente a ἀκολασία, así como el planteamiento de que la retórica debería distinguir entre el placer bueno y malo. La comprobación de estos puntos corre a cargo de la subunidad B″), llegándose a establecer los dos tipos de elocuencia καλή y αἰσχρά. La conclusión prácticamente no existe, pues al tratar de iniciar el oponente esa fase, se produce la ruptura del debate.

Resumiendo, diremos que las diferentes unidades de segundo orden —subunidades— que integran el *agón*, pueden desdoblarse como refuerzo del contenido en ellas expresado, ofreciendo, por lo demás, una estructura análoga en la distribución de sus elementos mínimos. Las posibilidades observadas son C′)-C″) para el *agón* II de *Protágoras*, B′)-B″)-C′)-C″) para el *agón* II de *Gorgias* y B′)-B″) en el *agón* III, también de *Gorgias*.

5. Desdoblamiento de unidades. Debe señalarse, por último, cómo el esquema básico y homogéneo a base de tres períodos, A)-B)-C), típico del *agón* platónico, presenta diversas posibilidades de transformación, diferentes de las examinadas más arriba. Salvo el caso del *Protágoras*, cuyos dos *agones* podemos considerarlos unitarios, es decir, que encajan dentro del esquema A-B-C; en los demás diálogos estudiados es frecuente la repetición del mismo esquema, pero formando un solo conjunto. Veámoslo. En *Fedón*, los

agones primero y segundo[77] no tienen dificultad, pues siguen el sistema general. Sin embargo, en este mismo diálogo, los *agones* tercero y cuarto comprenden cada uno dos fases simétricas. Algo análogo ocurre en el *agón* primero de *Gorgias*. En cuanto al *Banquete*, como ya hemos repetido en ocasiones anteriores, tenemos un solo *agón* con una alteración mayor, pues el esquema aparece repetido cuatro veces, es decir, la unidad agonal consta de cuatro fases. Ello no es extraño teniendo en cuenta la diferencia fundamental entre el *agón* utilizado aquí, frente a los otros diálogos, pues no se trata de un enfrentamiento entre dos personajes o bloques, sino de un turno de oradores, cuyas intervenciones se oponen entre sí, y la de uno de ellos, Sócrates, se opone a su vez a las demás, conjuntamente consideradas. Los criterios para considerar la repetición de un mismo esquema como una sola unidad de composición en el conjunto de la obra, nos vienen dados por una serie de factores. Primero, por formar parte ambas fases de un mismo significado global, segundo, por existir un mismo enfrentamiento sin variación de los personajes en conflicto y tercero, por no mediar ninguna unidad de transición. Recordemos, como apoyo a lo dicho, que, por ejemplo, en el *Protágoras*, donde esta posibilidad de duplicar los elementos del *agón* hubiera sido factible, por encontrar un enfrentamiento único, Sócrates/Protágoras, y la discusión de un mismo tema básico, unidad y enseñabilidad de la virtud; sin embargo, no se recurre a la posibilidad de desdoblar un único *agón*, sino que la acción se divide claramente en dos, con sus *proagones* respectivos y un pequeño intermedio, quedando así la obra en dos partes o actos paralelos; pero que, a su vez, permiten una intensidad dramática mayor en cada uno de ellos. Por el contrario, esta modalidad de *agón* duplicado es la adecuada para el *Fedón*, donde la oposición al personaje central, aun siendo meramente formal, tiene características peculiares, frente a los otros diálogos. Veamos esto más de cerca. El tema general de esta obra es el de la justificación de la serenidad del verdadero filósofo ante la muerte. En contra de lo habitual, y por necesidades puramente escénicas, Sócrates es aquí claramente el protagonista *(C)*. A su optimismo exponen sus reservas dos miembros destacados del coro de discípulos; éstos muestran una inclinación favorable a dejarse convencer, pero su duda plantea y exige la acción agonal. Tal oposición se construye en torno a cuatro confrontaciones formal y significativamente diversas, es decir, cuatro *agones* diferentes. Los dos primeros (63*e* ss. y 70*c* ss.) vienen a constituir la exposición de todas las líneas que concurren en las dudas de ambos oponentes; así, recordamos que el *agón* I es enfrentamiento Sócrates/Simias y el segundo Sócrates/Simias-Cebes, lo que ya permite una diferenciación clara. Por otra parte, al término

[77] 63*e* ss. y 70*c* ss., respectivamente.

de las demostraciones de estos dos primeros debates, se produce un cierto desgajamiento en el bloque opositivo, pues Simias queda convencido (cf. 77*a*). Los dos *agones* siguientes, entre Sócrates/Cebes, con participación parcial de Simias, son los que muestran el desdoblamiento del esquema y mayor complejidad en la discusión, así como la culminación del dramatismo por el continuo peligro que corren los razonamientos de Sócrates. En las dos fases del *agón* III (78*b* ss.) el tratamiento del tema es doble. Primero, discusión casi totalmente dialéctica, a nivel teórico, con demostraciones de la crítica de los sentidos y teoría de la catarsis filosófica; mientras que en la segunda, se apoya eso mismo a través de un uso continuo de la *resis*, culminándose en la justificación alegórica con el mito apolíneo de los cisnes. En el *agón* IV (92*a* ss.) el fondo de la cuestión sigue, en realidad, intacto; la discrepancia de Cebes al final de la unidad anterior ha sido rotunda —el relato narrativo se encarga de hacer ver el dolor de los presentes que ven acercarse el momento de la ejecución sin quedar suficientemente aclarado el problema de la supervivencia del alma—. El procedimiento es ahora inverso, pero con la misma estructura, o sea duplicación del esquema A-B-C. En la primera fase (92*a* ss.) no se aborda todavía frontalmente la demostración, Sócrates recurre a explicar su trayectoria ideológica; el núcleo es, en esta ocasión, monologado. Con esto, la segunda fase, prácticamente dialéctica, constituye una oscura argumentación abstracta a base del tema de los contrarios que desemboca, como conclusión, en la pervivencia de las almas en el Hades. Este último tema, será la base del mito de los Infiernos, con el Sócrates cierra su demostración, fuera ya de la acción agonal, a modo de epílogo.

En lo que se refiere al *Banquete*, las posibilidades de ampliación del esquema tradicional A-B-C, llevan a una originalidad en la realización concreta. Así, tenemos que la acción se construye sobre un debate real a cerca de un tema elegido de antemano. Recuérdese que el tipo de *agón* aquí empleado, no difiere esencialmente para nada del que comentábamos a propósito del uso del *agón* en la prosa, por ejemplo, en Heródoto[78]. La estructura, pues, del *agón* de *Banquete*, a pesar de sus múltiples fases, cuatro, es unitaria, con las adaptaciones necesarias para reflejar un intercambio de signo no dialéctico. Las salvedades en esta ocasión son la yuxtaposición directa de los núcleos de las fases II y III[79], o sea ausencia de planteamiento, de suerte que el paso a esa fase queda marcado por el carácter transicional de las conclusiones de las fases I y II.

[78] Aquí me refiero concretamente a la discusión de las constituciones, Hdt. 3.80.

[79] 185*e* ss. y 194*e* ss., respectivamente.

Finalmente, veamos la situación del primer *agón* del *Gorgias*, que apuntábamos al principio. Este debate inicial opone a Sócrates y a Gorgias, con lo que tenemos la condición indispensable de un enfrentamiento único entre personajes, por otra parte, el contenido de ambas fases forma una unidad, en la primera (449*c* ss.) se buscan las definiciones precisas de qué es la retórica y cuáles son sus objetivos, mientras que en la segunda (458*e* ss.), de estructura análoga a la primera, pero con utilización simple de los elementos mínimos de composición, se aborda directamente la cuestión del tema de lo Justo/Injusto en relación con la retórica.

En resumen, diremos que la unidad de composición, que es el *agón*, ofrece un esquema básico de planteamiento, núcleo y conclusión que puede aparecer repetido, constituyendo cada una de las fases un conjunto único. Esta repetición de la estructura exige: enfrentamiento único entre actores, unidad del tema, cuya discusión se reparte en dos etapas complementarias, y, por último, adaptación de los elementos formales mínimos entre las fases de que se conste. Las posibilidades de esta variedad, desde el punto de la marcha general de la acción y las ideas en el conjunto de la obra, son ilimitadas y, además, las adecuadas para la finalidad que pretende el autor. Esto es, no dar una exposición lineal de doctrina, sino unos puntos mínimos de actuación que se contrastan dramáticamente con avances y retrocesos, desgajando el tema básico en otros adyacentes que aparecen con alternativa intensidad. A su vez, este proceso de construcción de unos caminos que luego se abandonan o tratan de otra manera, permiten que el instrumento básico, Sócrates, consiga su objetivo: fatiga, confusión o contradicciones en sus interlocutores y planteamiento de un método más que de una doctrina.

6. Conviene señalar, en último lugar, la relación de esta unidad de composición, el *agón*, con las otras unidades del tipo del prólogo, *proagón*, y unidades de transición y conclusión, cuyo estudio se abordará seguidamente. Evidentemente, el *agón* no es una unidad aislada y por lo que se refiere a la constitución interna de alguna de sus fases, bien el planteamiento, bien la conclusión, están formal y significativamente en estrecha y directa relación con las otras piezas de composición literaria. El aspecto teatral de los diálogos de Platón no depende tanto del *agón* cuanto de las otras unidades en concurrencia con las cuales se manifiesta. Así veremos en las páginas sucesivas los puntos de conexión de cada una de estas unidades, decisivas, por otro lado, para preparar acción agonal y ofrecer los resultados de la misma, tanto en los distintos participantes como en las líneas de pensamiento que, con la obra, tomada en su conjunto, ha querido el autor dar a conocer.

2. El prólogo

En este apartado del capítulo sexto, dentro de la síntesis e interpretación de las diferentes unidades y elementos de composición aislados en los respectivos análisis de cada uno de los diálogos, que nos han servido para la descripción de las estructuras literarias usadas por Platón, presentaré unas indicaciones generales sobre los elementos que, dentro del teatro, introducen la acción propiamente dicha, para pasar, seguidamente, al estudio comparativo del prólogo como unidad introductoria en el conjunto del diálogo platónico.

2.1. El prólogo en el teatro

Entre los no muy numerosos trabajos relativos a la estructura y composición de la obra literaria, el de Nestle[80] aborda con detención la cuestión del comienzo de la Tragedia, en particular, el prólogo y la *párodos*. Se establecen, asimismo, las relaciones entre estos conjuntos formales con otros dentro de la acción, señalando los desarrollos secundarios. En líneas generales, el autor pone de manifiesto el valor expositivo, a partir de los prólogos euripídeos construidos por medio de *resis*. Se ve en estas introducciones monologadas un arcaísmo mayor que en los prólogos compuestos a base de diálogo. En una obra dramática la acción comienza con una entrada del coro —*párodos*—, donde el corifeo recita en anapestos seguido del canto coral. Todo el conjunto tiene un valor expositivo y permite, a continuación, la entrada del actor. Esta sería, por ejemplo, la situación en los *Persas* y *Suplicantes*. En otras ocasiones el prólogo yámbico está configurado mediante *resis* o diálogos, como en el *Agamenón*, *Ayax* o *Bacantes*. En ocasiones, el héroe penetra en la escena desde el principio, al lado del corifeo y coro, pero permaneciendo aquél en silencio, como en las *Suplicantes*. Una variedad de este tipo es la que aparece en el *Hipólito*, donde el personaje central, el héroe, suple las funciones del corifeo, exhortando a cantar al coro tras la *resis* inicial de Afrodita. A la vista de lo dicho[81], se encuentra para el prólogo un esquema general en que el corifeo solo, o sustituido por el actor, o ambos a la vez, se dirigen al coro, con la correspondiente respuesta de éste. Una característica importante —y que también vamos a encontrar en Platón— del actor es que parece comportarse como un jefe de coro extraordinario, es decir, simboliza o representa la figura aglutinante de un grupo: rey, padre, divinidad, etc., este último caso es patente en las *Bacantes*. F. R. Adrados[82], por su parte, acepta esta visión global del elemento introductorio del teatro, poseyendo desde el principio una función expositiva, tanto en tragedia como en comedia. Pero señala el autor que la función inicial de la *párodos*, en concreto, no era la pura y simple exposición, sino la entrada en la orquesta de una comitiva para llevar a cabo una acción agonal, o cualquier otra acción sacral con vistas a un *agón*. El material conservado, permite esta afirmación, sin lugar a dudas; por ejemplo, el coro busca la salvación de la ciudad, procediendo así a la persecución de Cleón o la expulsión de Edipo, o se honra la tumba de un difunto, etc. Las variaciones, a partir de esta situación originaria, pueden ser numerosas, pero, en definitiva, se actúa siempre con un sentido análogo, pues una vez que el coro está presente en la escena, asiste al desarrollo de la acción dirigiéndose a los actores en conjunto, o por medio del corifeo. Al final, el coro abandona el lugar de un éxodo, celebrando de diversa manera los acontecimientos sucedidos. Es importante señalar que, con independencia del papel que desempeñe en el curso de los hechos, el coro siempre mantiene una estrecha relación o mejor, está implicado en la misma acción que la de los actores. En lo concerniente a los claros orígenes rituales que han cristalizado en un elemento teatral más, no consideramos necesaria una mayor detención.

[80] *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930. Para una visión más actualizada y dentro de la línea de análisis estructural de la obra literaria, cf. J. M. Lucas, artículo citado sobre el prólogo en Sófocles.

2.2. El prólogo en Platón

Tal y como a lo largo de este estudio trata de hacerse ver, Platón se sirve, en gran medida, de unos esquemas generales de composición, muy flexibles, por supuesto, pero que, precisamente por ello, son el vehículo más adecuado

[81] Cf. Adrados, *op. cit.*, 128 ss.
[82] *Op. cit.*, 206 ss.

para la presentación de puntos diversos de su doctrina. Pues, debido al hecho de no ofrecer en cada obra, de las analizadas, un bloque cerrado e invariable de contenido doctrinal, se requiere, de manera especial, una estructura adecuada para, partiendo de una situación dada, lograr arrancar del adversario o adversarios los puntos válidos para construir una opinión mínima depurada dialécticamente. En el momento de empezar un diálogo está todo por hacer, ya que no se trata de exponer un pensamiento de manera lineal, al revés, es tomando como base las palabras de los participantes a una reunión, como se trata paso a paso de hacer prevalecer una opinión a costa de desmontar la del contrario pieza por pieza. Ésta es, con rasgos generales, la vía de exposición del pensamiento platónico. Como es lógico, al ser una acción agonal, de debate, la que determina el núcleo y grueso de una pieza platónica, no pueden dejar de estar presentes una serie de elementos igualmente teatrales. La presentación de un diálogo consiste en ponernos ante un conjunto de personas reunidas en torno a una figura determinada que, precisamente, también da nombre a la obra —como en el teatro en numerosas ocasiones—. Así el *Protágoras* o el *Gorgias* son tanto una clara referencia al personaje central, pretendido protagonista, como a éste en cuanto jefe o cabeza de un bloque o conjunto de seguidores que participan de las ideas de su principal representante; contra ellos, una figura antitética, dramáticamente contrastada y matizada, seguida igualmente por uno o varios adictos, penetra en el punto de reunión tímidamente, al principio, para pasar gradualmente a un enfrentamiento con el jefe del grupo opuesto. En definitiva, Protágoras, Gorgias, Agatón o el mismo Sócrates son respectivos jefes de un grupo determinado bien definido, lo cual en el plano dramático equivale a un coro. Así, en la presentación del *Protágoras*, es innegable la presencia del coro de discípulos y admiradores del gran sofista —ἦσαν δέ τινες καὶ τῶν ἐπιχωρίων ἐν τῷ χωρῷ— *(Prt. 315b)* nos dice expresamente Platón, al hacer la descripción de la reunión en casa de Calias, poco antes de empezar la acción del diálogo propiamente dicha. En el caso del *Fedón* tenemos otro ejemplo perfectamente claro de acción dramática en la que el coro desempeña un papel sumamente activo, pues toda la obra queda configurada por una serie de *agones* de persuasión entre elementos destacados del coro de discípulos y su propio jefe, Sócrates. Junto a esto las manifestaciones de conjunto, del resto de los componentes del círculo socrático, son continuas en la narración, incluso el mismo diálogo lleva el nombre de uno de los componentes del coro, Fedón. En el *Gorgias* encontramos un caso análogo al de *Protágoras*, de un lado, y al de *Fedón* o *Banquete*, por otro, es decir, enfrentamiento con representantes de la sofística, primero con el el personaje central, o jefe de coro, y luego, sucesivos *agones* con personajes destacados de aquél en defensa de su jefe. La acción agonal de cualquier diálogo, de

los aquí estudiados, se adapta fácilmente a unos moldes en cierta medida teatrales. No otra cosa pretende Platón al trasponer dramáticamente la filosofía en boca de los personajes de sus diálogos. Pero veamos con más detención la estructura y función del prólogo platónico, como un elemento más al servicio de la composición general de una pieza.

El paso previo al comienzo de la acción puede realizarse de dos formas: primero, evocándose una acción pasada por medio del encuentro de unos personajes cuyo relato minucioso configura el diálogo o la obra, propiamente dichos, caso del *Protágoras*, *Fedón*, *Banquete*, o, segundo, a través de una entrada directa en situación, asistiendo desde el primer momento al desarrollo de los acontecimientos, como en el *Gorgias*. En un caso nos encontramos con la necesidad de recurrir a los dos niveles de representación, típicos por otra parte del diálogo platónico, la utilización del estilo directo por parte de los personajes no dramáticos y la referencia de los hechos en estilo indirecto. En la segunda modalidad el empleo del estilo directo es el único medio para desarrollar la acción. Tanto el empleo alternativo de ambos niveles, como el uso continuo de uno de ellos, exige un determinado manejo de los personajes, así nos vamos a encontrar con dos tipos de prólogos formalmente distintos. Tenemos, de un lado, prólogos a base de un preámbulo más *párodos* y, de otro, prólogos sólo con *párodos*. La situación es la siguiente: un personaje cualquiera, pero normalmente Sócrates, se encuentra con alguien que le interroga sobre una serie de acontecimientos estableciéndose entre ellos un intercambio dialogado —*preámbulo*—, que pone en antecedentes sobre los detalles locales, motivación de los personajes dramáticos, ambiente, etc., previstos al comienzo de la escena propiamente dicha. Por supuesto, el contenido de este preámbulo, siempre en estilo directo, alude, en la mayoría de las veces, a movimientos del coro o auditorio o a actitudes de su jefe, luego, tras la exhortación de uno de los interlocutores del narrador, éste comienza su relato dando así principio a la acción, momento en que tiene lugar lo que hemos llamado *párodos*. Observemos por medio de esquemas la situación que nos ofrece los diferentes prólogos, analizados ya en su momento. Damos primero un cuadro comparativo, pasando a continuación a ofrecer en dos columnas paralelas el significante y significado de cada uno de los elementos integrantes.

Protágoras 309*a*-316*a*, personajes no dramáticos: *N* = Sócrates, *IN* = anónimo; personajes dramáticos: *PP* = Sócrates, *IPP* = Hipócrates.

Fedón 57*a*-61*c*, personajes no dramáticos: *N* = Fedón, *IN* = Equécrates; personajes dramáticos: *C* = Sócrates, *AD* = Cebes.

Banquete 172*a*-176*a*, personajes no dramáticos: *N* = Apolodoro, *IN* = anó-

nimo; personajes dramáticos: *PP* = Sócrates, *IPP* = Aristodemo, PP_2 = Agatón, *PS* = un esclavo.

Gorgias 447*a-d*, sólo aparecen personajes dramáticos: *PP* = Sócrates, *AD* = Calicles, *PS* = Querefonte.

PRÓLOGO

Protágoras (309*a*-316*a*)	*Fedón* (57*a*-61*c*)
Preámbulo (309*a*-314*b*) a) (309*a*-310*a*) *d.e.* *r.* (*N/IN* *N*) b) (310*b*-314*b*) *d.a.* *d.a.* *R.* (*PP/IPP* *PP/IPP* *PP*)	Preámbulo (57*a*-59*c*) *d.b.* *r.* *d.b.* (*IN/N* *N* *IN/N*) *r.* *d.e.* *r.* (*N* *IN/N* *N*)
Párodos (314*b*-316*a*) a) (314*b*-*e*) *r.* *d.e.* (*N* *PS/PP*) b) (315*a*-316*a*) *r.* (*N*)	Párodos (59*e*-61*c*) *r.* *R.* (*N* *C*)
Banquete (172*a*-176*a*)	*Gorgias* (447*a-d*)
Preámbulo 172*a*-174*a*) *r.* (*d.b.*) *d.b.* (*N* N/IN_2 *IN/N*)	
Párodos (174*a*-176*a*) *d.b.* *r.* *d.b.* (*PP/IPP* *N* PP_2/IPP-*PS*) *r.* *d.b.* *r.* *N* PP/PP_2 *N* *d.b.* *r.* (todos los personajes *N*)	Párodos (447*a-d*) *d.b.* → *d.e.* (*AD/PP/PS*)

Relación Significante/Significado

PROTÁGORAS (309*a*-316*a*)

Preámbulo (309*a*-314*b*)

a) Fase no escénica (309*a*-310*a*)

d.e. *N/NINN*	Protágoras en Atenas, es un sofista y discusión con Sócrates.
r. *N*	Presentación del carácter de Protágoras a instancias del interlocutor anónimo. Sócrates se convierte de narrador en personaje de lo narrado.

b) Fase escénica (310*b*-314*b*)

d.a. *PP/IPP*	Ambientación de los acontecimientos ocurridos en casa de Sócrates. Hipócrates busca consejo sobre Protágoras. Movimiento del grupo Sócrates-Hipócrates.
d.a. *PP/IPP*	*Prótrepsis* de Sócrates a Hipócrates. Se plantea la acción futura. Hipócrates persigue una formación al lado de Protágoras.
R. *PP*	Prolongación de la *prótrepsis*. Peligros de la sofística, se anuncian así temas posteriores.

Párodos (314*b*-316*a*)

a) Fase I (314*b*-*e*)

r. *N*	El grupo Sócrates-Hipócrates marcha al lugar de la acción.
d.e. *PS/PP*	Transición a base de ironía. Encuentro con el portero de Calias.

b) Fase II 315*a*-316*a*)

r. *N*	Descripción de la reunión presidida por Protágoras. Presentación de *C* y su coro que evoluciona tras su jefe. Presentación de los componentes más destacados del conjunto.

Fedón (57*a*-61*c*)

Preámbulo (57*a*-59*c*)

d.b. *IN/N*	Equécrates requiere de Fedón detalles de los últimos momentos de Sócrates.
r. *N*	Descripción pormenorizada del retraso de la ejecución. Se retarda, deliberadamente, la entrada en materia.
d.b. *N*	Equécrates exhorta a Fedón para avanzar en el relato.
d.e. *IN/N*	Presentación del coro de discípulos que asistieron al drama.
r. *N*	Transcripción a la *párodos*. Anuncio del motivo del diálogo. Alusión al *kommós* a la entrada de la prisión.

Párodos (59*e*-61*c*)

r. *N*	Entrada de discípulos y familiares al lugar de la acción. Movimiento de duelo.
R. *C*	Sócrates caracterizado ya de *J.C.*, se dirige a su coro con un mito. Preparación de la acción. Anuncio del tema: seguridad ante la muerte.

Banquete (172*a*-176*a*)

Preámbulo (172*a*-174*a*)

r. (*d.b.*) *N* N/IN_2	Apolodoro describe el encuentro que tuvo con Glaucón acerca de la reunión en casa de Agatón. Él la escuchó a su vez de Aristodemo.
d.b. *IN/N*	Se insta a Apolodoro para que describa aquella reunión.

Párodos (174*a*-176*a*)

d.b. *PP/IPP*	Sócrates y Aristodemos se dirigen al lugar de la acción. Contenido marginal. Ironía.

r. *N*	Llegada de Aristodemo al lugar de la acción. Retraso de Sócrates.
d.b. $PP_2/IPP\text{-}PS$	Presencia de Agatón y su auditorio. Gran movimiento con incisos narrados.
r. *N*	Presentación de los distintos personajes. Referencia al ambiente báquico y erótico.
d.b. parlamentos autónomos	Cada personaje se presenta por sí mismo. Tema erótico que anticipa el desarrollo de la acción.
r. *N*	Acuerdo de los concurrentes para iniciar el certamen.

Gorgias.

Carece de preámbulo. El diálogo es todo él en *e.d.*, no se precisa, entonces, provocar la narración a través del encuentro de dos personajes no dramáticos.

Párodos (447*a-d*)

d.b. → *d.e.* $AD_2/PP/PS$	Calicles, destacado del auditorio de Gorgias, recibe al grupo Sócrates-Querefonte. Sócrates aún no se ha manifestado como oponente. Planteamiento de la controversia por medio de un rodeo: Querefonte, impulsado por Sócrates, inicia el interrogatorio de Gorgias.

Conclusiones

A la vista de los análisis hechos en los capítulos respectivos a cada uno de los diálogos, así como en los esquemas que acaban de exponerse, pueden observarse unas líneas generales de comportamiento de las distintas unidades que funcionan con el valor introductorio de la acción. El prólogo como unidad de composición se encuentra claramente caracterizado frente a otras unidades, tanto en lo que se refiere a su estructura interna como en relación con los demás componentes de la obra. Además, en su doble plano formal y de contenido, presenta características propias. Junto a todo esto, su valor

dramático es, quizá, lo más significativo. Veamos detenidamente cada uno de los juicios aquí apuntados.

1. Dentro del plan general de composición de un diálogo platónico, en el que los diferentes puntos a tratar por el autor se hacen depender estrechamente de la evolución a través de un enfrentamiento vivo, dialéctico, se hace necesario en planteamiento previo, igualmente dramático, para disponer, desde el principio, de los elementos temáticos ambientales, o sea escénicos, y de la disposición de personajes más adecuada. A partir de este punto la acción propiamente dicha, esto es, la acción agonal, puede comenzar. El prólogo está en realidad expresado mediante la *párodos* o entrada en la escena definitiva de los principales participantes en la acción que se va a desarrollar. En relación con otras unidades de composición, como el *agón*, las unidades de transición, conclusión, etc., el punto más relevante es, a nuestro modo de ver, la caracterización global de las *dramatis personae*, es decir, que lo que realmente se pone en la escena no son Sócrates frente a Gorgias, o frente a Protágoras, etc., sino esferas de interdependencia, bloques caracterizados por tal o cual actitud o pensamiento, coros en suma. Tenemos, así, a Protágoras rodeado de otros sofistas o aprendices de tal, frente a un grupo mínimo, pero bien caracterizado en sentido opuesto, como son Sócrates-Hipócrates, este último indeciso admirador *a priori* del jefe de coro opuesto, pero que no duda de dejarse aconsejar antes por su amigo y maestro, Sócrates. En *Gorgias* no es menos patente esto que decimos; allí, Gorgias de Leontinos acaba de hacer una de sus ἐπιδείξεις ante un auditorio que le admira, Polo y Calicles son los más significados, pero no los únicos, como se desprende de las numerosas alusiones a los asistentes al duelo dialéctico de la acción. En el prólogo de este diálogo, antes del primer enfrentamiento Gorgias/Sócrates, tenemos tan sólo la presentación, entrada en materia de un conjunto opuesto, no un personaje concreto. Esto no es casual, Platón usa deliberadamente de las posibilidades y efectos derivados de un elemento compositivo, como el que estamos estudiando, para dejar abierta una línea que le permita, poco después, hacer la transformación de un personaje, en apariencia inofensivo, el principal elemento de oposición al coro y su jefe respectivo que desde el principio se muestra satisfecho de haber convencido o triunfado. Recuérdese que Protágoras, por ejemplo, está en pleno apogeo de lucimiento de sus dotes personales e intelectuales cuando entra Sócrates, o que Agatón da precisamente un banquete para celebrar su triunfo en el teatro, o que Gorgias acaba de lanzar un discurso, incluso en el *Fedón*, obra con un contenido muy específico, el mismo Sócrates, en capilla, no está exento de la aureola que le ha señalado ante sus discípulos y amigos. En suma, diremos que el prólogo es una unidad importante en la composición de un drama platónico y que ofrece un valor clave para los acontecimientos que puedan venir a continuación, al suponer la entrada y contacto entre dos bloques o grupos que acaban enfrentándose.

2. En lo relativo a la personalidad propia que posee el prólogo como unidad de composición, merece especial detención su organización interna, así como su significado específico. La función básica, según se desprende de lo que decíamos más arriba, es la de dar entrada a los distintos personajes que mantendrán puntos de vista contrapuestos. Pero la presentación de unos actores que van a estar en relación dramática se hace a través de un determinado mecanismo previo: una entrada de tipo teatral. La estructura del prólogo, en líneas generales, es muy sencilla, en parte análoga a la que se ve en el Teatro, consiste en la entrada de un conjunto que recuerda mucho a un coro para dar a conocer un contenido expositivo que permita, con posterioridad, la entrada de los actores. A partir de este esquema general pueden darse diferentes manifestaciones. Primero, que el coro o conjunto, afecto a una determinada personalidad, inicie su entrada —*párodos*— y sea el jefe de este conjunto el que le reciba, permitiéndose luego la acción entre este jefe de coro y personajes destacados del coro. Éste sería el caso del prólogo del *Fedón*, donde el coro de discípulos, al efectuar su entrada en la prisión con manifestaciones de dolor (lo cual recuerda un κομμός), va en busca de su maestro que va a morir. Ahora bien, el prólogo a base de *párodos* puede manifestarse con variaciones de otro tipo. Por ejemplo, que en la escena se encuentre ya un coro plenamente caracterizado, con su jefe correspondiente y allí acude otro de signo opuesto y no tan claramente matizado, como encontramos en los restantes diálogos estudiados. Sin embargo, conviene que nos detengamos en esta última posibilidad. No debe extrañar que consideremos conjunto, bloque o coro, si se quiere, al grupo integrado por Sócrates más un acompañante (Hipócrates, Aristodemo, etc.); el concepto no se le debe hacer depender del número. Así, tendremos que, en lo que a la presentación se refiere, la aceptación de la autoridad de Sócrates por parte de quien le acompañe, es clara. Lo mismo que es claro un principio de enfrentamiento con el jefe de coro opuesto o con alguno de sus seguidores y es en este instante cuando se produce la conversión de Sócrates, hasta entonces considerado como Personaje Principal *(PP)* —o sea sinónimo de Jefe de Coro— el verdadero oponente del otro jefe o de uno cualquiera de sus representantes. Además, no debemos olvidar que a lo largo de la acción el elemento de apoyo o coro de Sócrates puede apoyarle o reforzar sus afirmaciones, etc. Incluso a lo largo de la acción, la figura de Sócrates podrá verse reforzada con el apoyo de un nuevo coro, como en el caso del *Banquete*, cuando irrumpe el *como* encabezado por Alcibíades.

La disposición que puede ofrecer el prólogo, conforme a los esquemas y análisis efectuados es la siguiente: primero, adaptación al nivel en que se presenta la obra. Si ésta es narración de unos hechos pasados, se requerirá obligatoriamente la utilización del preámbulo descriptivo. Segundo, si la obra refleja una acción directa, diálogo en estilo directo, dicho preámbulo expositivo no es necesario. La frecuente utilización del estilo indirecto para componer un diálogo, hace que lo común sea esa existencia de dos planos, patente desde el comienzo de la pieza. Por otra parte, este preámbulo permite una ambientación más exacta, con lo que las indicaciones escénicas y anticipación de las líneas más amplias de comportamiento relativas a la acción permiten una riqueza y matización mayores. En cuanto a la *párodos*, elemento indispensable, también puede verse afectada por la recurrencia o no al estilo indirecto como medio de expresión, en lo que a localización y planteamiento de los hechos se refiere. Por último, es significativo el hecho de que tanto el preámbulo, siempre en *e.d.*, como la *párodos*, sean predominantemente dialécticos. La estructura dialéctica de la *párodos* no es fija, pero sí predominante, de suerte que, por lo general, cuando se hace mención a una intervención larga, es a través de un relato expositivo por parte del narrador.

3. Por último, señalemos el valor dramático del prólogo. Platón, al componer un diálogo, recurre a una estructura teatral, pues sólo ésta es capaz de permitir el adecuado desarrollo del método dialéctico. Qué duda cabe que, junto a esto, también en el diálogo platónico se incorporan a su organización interna elementos puramente teatrales. El prólogo ocupa un papel especial dentro de este conjunto de relaciones internas en una pieza platónica. La forma de introducir al verdadero protagonista, Sócrates, es sinuosa, lo mismo que en las diferentes discusiones, no se adopta nunca una línea seguida, sino que se avanza y neutraliza lo andado, y el tema inicial se ramifica en otros muchos secundarios, que llegan a hacer olvidar el arranque, etc. Como se ha podido apreciar en los respectivos análisis, el valor de la figura de Sócrates se expone progresivamente, así, aunque aparezca como opuesto a un jefe de coro, en principio protagonista, en realidad acaba saliendo vencedor Sócrates al desacreditar con su sistema de investigación al contrario, en el fondo, Sócrates el verdadero protagonista. Pues bien, dentro de esta norma general de comportamiento, el prólogo tiene el valor de plantear en términos dramáticos la acción que va a venir. Independientemente de las variaciones que ofrezca el esquema general del mismo. En el prólogo se dan a conocer al lector todas las cuestiones necesarias para proveer de un escenario a los personajes, así como para dar a conocer la disposición inicial de los mismos. Y, lo que es más importante, se suministra, también, el cauce por el que la

acción va a seguir, pretexto para el encuentro con los personajes adecuados para discutir los temas que el autor quiere dialécticamente tratar, además, esos mismos personajes quedan caracterizados en función de los aspectos que Platón quiere desmontar con vistas a la elaboración de un significado doctrinal determinado.

3. Las unidades de transición. Proagón, intermedios y conclusión

Para completar el estudio de las unidades de composición en Platón, me voy a referir en último lugar a los distintos conjuntos, generalmente complejos, que tienen como misión fundamental la articulación de las unidades mayores, en concreto del *agón*. Estas unidades secundarias, cuya función es decisiva para la conexión entre cada bloque unitario de acción son: el *proagón*, unidad preparatoria de la acción agonal y donde ya se definen las relaciones de enfrentamiento entre actores, el intermedio entre las fases de la acción, dentro del cual pueden aparecer como una especialización secundaria las transiciones entre un *agón* y otro. Por último, se verá la conclusión, normalmente configurada a base de elementos monologados, recurriéndose, con frecuencia, al mito. Sin embargo, la conclusión puede ofrecer manifestaciones muy distintas, como, por ejemplo, en el *Banquete*, donde encontramos un himno, análogo a los de una comedia.

Cada una de las unidades de transición muestra una estructura peculiar, así como un significado que le diferencia plenamente, de otros conjuntos de composición, junto a ello, la distribución que presentan es fija y puede establecerse tipos generales de unidad transicional con diferentes especializaciones en función de las demás unidades mayores. Como se ha hecho en otras ocasiones, se abordará por separado cada una de ellas y, partiendo de los análisis de cada obra, daremos el esquema comparativo seguido de la exposición paralela de la estructura interna y su significado, deduciendo de ello las conclusiones correspondientes.

3.1. El proagón

Presenta una estructura sencilla y su diferenciación respecto a la *párodos* y el *agón* es clara. Una vez iniciada la acción con la entrada y presentación de los dos conjuntos opuestos, o bien sólo del auditorio, coro, las figuras

de los distintos actores se destacan, paralelamente las líneas motrices del futuro enfrentamiento. Sin embargo, esta presentación del tema básico se hace de una manera indirecta, aludiéndose a temas marginales, de puro pretexto, que difieren la entrada en materia, pero que tienen su valor en relación con las unidades que encuadran al *proagón*. Así, entonces, encontraremos que, por una parte, se recogen los hilos lanzados en la *párodos* y en el prólogo en general, esto es, se procura por medio de la ironía, el pretexto o cualquier otro recurso, la justificación de la presencia de los recién llegados al lugar de la acción. Por otro lado, y preludiando el encuentro inmediato de las dos opiniones enfrentadas, se busca, por parte de Sócrates o de su elemento de apoyo, la presentación del personaje central, del protagonista, que se va a intentar refutar.

El valor escénico de una unidad como el *proagón* reviste interés, pues aunque los temas que en él se traten puedan aparecer marginales con respecto a la temática de la pieza en general, sin embargo, apuntan a ella. Y en lo que a la distribución de personajes se refiere, el *proagón* permite el primer contacto con la figura del oponente. Resulta curioso cómo realmente Sócrates es el verdadero protagonista de los diálogos, a pesar de las distintas maneras con que se le define: personaje principal y oponente, según la fase de la obra. Esto no es casual, consideremos que responde a la presentación gradual que Platón efectúa para realzar las características personales de su personaje. En efecto, Sócrates en ningún momento de la acción se muestra agresivo, como ocurre a veces con sus contrincantes, y precisamente por medio de su fingida torpeza para discutir en igualdad de condiciones con el adversario de turno, lleva la discusión al terreno que le conviene desmontando cuidadosamente las afirmaciones del contrario. Esto es lo paradójico y que, por otra parte, encaja, además, con su ironía sistemática: Sócrates, inicialmente es un personaje principal ante sus propios elementos de apoyo, pero no así frente al auditorio ante el que se presenta pasando su jefe pronto a ser un oponente neto y polarizar en torno a sí la atención de los demás. Este oponente es, en el fondo, el verdadero objeto de la atención del autor y quien se lleva el triunfo, aunque éste sea relativo y se limite tan sólo a desmantelar las tesis del protagonista aparente sin convencer en absoluto a aquél o a sus representantes. Esta trayectoria se opera en el *agón*, donde ya la figura de Sócrates queda claramente fijada como elemento de oposición, así como también queda marcada la primera línea de actuación que se desarrolla en la unidad siguiente, el *agón*.

Recursos importantes que aparecen en esta unidad de tipo transitorio son la ironía y la *prótrepsis*. Su valor es el de indicar, precisamente, la transición o el acceso a nuevos bloques de significación para el desarrollo de la acción. En los diálogos en estilo indirecto, el recurso a la narración en *e.d.*

es obligado para puntualizar las indicaciones escénicas encargadas de centrar definitivamente la referencia de los hechos. Formalmente, el *proagón* está constituido por un predominio de los elementos dialógicos, aunque no faltan los monologados. Concretamente, la *resis* suele estar en boca ya del personaje central, ya de uno de sus representantes. Si el oponente recurre a la intervención monologada, es, siempre, en respuesta a la postura adoptada antes por su adversario. El *proagón*, según el análisis de los distintos diálogos aquí analizados, puede aparecer en dos períodos distintos de la pieza *(Protágoras* y *Fedón)* o, solamente, al comienzo del primer enfrentamiento *(Banquete* y *Gorgias)*. El significado del *proagón* no varía según aparezca una o varias veces en la pieza, simplemente su utilización está en dependencia del ritmo con que marcha la discusión. Así, en el *Gorgias*, donde los tres *agones* son sucesivos y, además, interrumpidos por la entrada inmediata de los distintos representantes de Gorgias, sin mediar período transicional alguno, sólo encontramos un *proagón* después de la *párodos*. En el *Banquete*, no tenemos nada más que un único *agón*, pero de carácter múltiple; cada uno de los reunidos va haciendo su correspondiente elogio de Eros hasta que se cierra el ciclo. El *proagón* entonces queda en este caso relegado a una sola aplicación.

Pasemos a continuación a presentar en un cuadro comparativo los diferentes *proagones* aislados en el análisis de los cuatro diálogos estudiados, después se desarrollará también esquemáticamente la relación forma/contenido de cada uno de ellos.

Protágoras: Proagón I 316*b*-317*e;* personajes: O = Sócrates, C = Protágoras, AD = Calias; *Proagón* II 338*e*-347*a;* nuevo personaje: IO = Pródico.

Fedón: Proagón 61*c*-63 *;* personajes: C = Sócrates, IC_1 = Cebes.

Banquete: Proagón 176*e*-178*a;* personajes: AD = Eriximaco, O = Sócrates, N = narrador.

Gorgias: Proagón 447*d*-449*c;* personajes: PS = Querefonte, C = Gorgias, AD_1 = Polo, O = Sócrates.

PROAGÓN

Protágoras	*Fedón*	*Banquete*	*Gorgias*
I 316*b*-317*e*	61*c*-63*e*	176*e*-178*a*	447*d*-449*c*
d.e. *R.* *d.e.* *O/C* *C* *O-C-AD*	*d.b.* $IC_1/C/IC_2$	*R.* *R.* *AD* *O*	*d.e.* *d.a.* *PS/C* AD_1/PS
r. *N*	*R.* *R.* *C* IC_2	*r.* *N*	*d.e.* *d.a.* *O/C* O/AD_1
II 338*e*-347*a* a) 338*e*-339*d*	*d.b.* *R.* C/IC_1 *C*		*d.e.*→*d.b.* *O/C*
R. *d.e.* *R.* *C* *O/C* *C* — *r* — *N*	*d.b.* *C/AD*		
b) 340*a*-347*a*			
R. *d.e.* *R.* *O* *O/IO/C* *O*			

RELACIÓN SIGNIFICANTE/SIGNIFICADO

Protágoras

Proagón I (316*b*-317*e*)

d.e. *O/C*	Utilización de Hipócrates como pretexto que pasa a segundo plano. Se busca que Protágoras se defina.
R. *C*	Discurso que muestra a Protágoras como sofista y educador. Acepta que se le pregunte.
d.e. *O-C-AD*	Propuesta de Calias para que todos los presentes se congreguen para asistir al debate que se prepara.
r. *N*	Narración describiendo el movimiento del auditorio.

Proagón II (338*e*-347*a*)

a) fase I (338*e*-339*d*)

R. *C*	Se anuncia el tercer tema de la obra: ¿qué es el bien? Apoyo de un texto literario.
d.e. *O/C*	Discusión sobre el texto propuesto.
R. *C*	Interpretación correcta del fragmento de Simónides, frente a la hecha por *O*.
r. *N*	Apoyo de *A* a Protágoras.

b) fase II (340*a*-347*a*)

R. *O*	Sócrates se dirige a Pródico para justificar su interpretación.
d.a. *O/IO/C*	Distinción entre γενέσθαι/εἶναι. *C* rehúsa aceptar el procedimiento de *O*.
R. *O*	Sócrates decide cambiar de método. Intento de justificar su profesión de filósofo. Se impone replantear los términos de la discusión, lo que se hará en el *agón* II.

Fedón 61*c*-63*e*

d.b. $IC_1/C/IC_2$	Asombro de Simias por la actitud de Sócrates. Tema de la muerte del filósofo. La muerte es un bien y el suicidio un mal.
R. *C*	Justificación de lo anterior, tema de la cárcel del alma.
R. IC_2	Discrepancia con la tesis precedente.
d.b. C/IC_1	Intento de Sócrates por hacerse entender. Sócrates debe defenderse como ante un tribunal.
R. *C*	Sócrates desea defenderse, se apuntan líneas de actuación: existencia de los dioses, supervivencia del alma, premios y castigos.

d.b. *C/AD*	Momentánea ruptura del tema. Transición al *agón*.

Banquete 176*e*-178*a*

R. *AD*	Se establece el tema del *agón* entre los participantes: el elogio de Eros.
R. *O*	Sócrates reprocha cuestiones de procedimiento. Incitación a comenzar el encomio de Eros.

Gorgias (447*d*-449*c*)

d.e. *PS/C*	Pretexto para hacer ver que Gorgias acepta todo tipo de preguntas.
d.e. AD_1/PS	Interferencia de Polo en el interrogatorio de Querefonte a Gorgias.
d.e. *O/C*	Ante la ineficacia de *PS*, Sócrates inicia un interrogatorio similar.
d.a. O/AD_1	Sócrates rechaza las respuestas de Polo. ¿Cómo se debe llamar a Gorgias en razón de su actividad?
d.e. → *d.b.* *O/C*	Se preludia el *agón* entre ambas figuras. Planteamiento sobre el método a seguir en la discusión.

Conclusiones

Después de los análisis individualizados de cada diálogo y a la vista del cuadro comparativo de esquemas de los distintos *proagones* más las columnas paralelas con la relación forma/contenido, podemos deducir el comportamiento de esta unidad transicional. De un lado, tendremos en cuenta la relación con otras unidades y, por otro, su valor en función de la composición interna, así como la distribución y función.

1. El *proagón* que Platón utiliza como elemento de composición está claramente definido frente a las unidades con que concurre. Su aparición es sistemática tras la *párodos* y antes del enfrentamiento directo entre actores, es decir, el *agón*. Veamos esto con más detalle. Tras la presentación del con-

junto o auditorio afecto a la figura del que denominamos personaje central, así como la entrada en el punto donde van a desarrollarse los acontecimientos del grupo Sócrates-personaje de apoyo, y la correspondiente toma de postura de los futuros personajes rivales, tiene lugar el primer contacto entre ambas esferas. La función de este tanteo previo es establecer unos límites de acción: «hemos venido aquí para preguntarte tal cosa», «queremos saber qué enseñas», «dinos tu opinión», etc., son la pregunta motriz que motiva una primera relación de enfrentamiento encubierto, debido al conocimiento previo de los personajes o grupos ahora en contacto, a través de lo dado a conocer en el preámbulo y la *párodos*. Esto es importante para comprender y explicar los recursos formales de composición de Platón en los diálogos examinados: en el caso del *proagón* tenemos que éste queda definido en función de lo establecido en el conjunto prologal y la acción inmediatamente posterior. Veamos, una vez introducida la figura de Sócrates y su elemento de apoyo, y aducidos los pretextos de su presencia en el lugar de la acción, se dibujan, por vez primera, los rasgos de oposición al personaje central, pero no de manera directa, sino a través de recursos accesorios, como la ironía y la pregunta capciosa sobre una duda que, en realidad, no se tiene. Así, por ejemplo en *Protágoras*, donde, una vez relegado Hipócrates a un papel secundario, se busca que el personaje central dé a conocer cuál es su enseñanza, cosa que sobradamente conoce Sócrates, como se desprende de las exhortaciones y consejos dados a Hipócrates en el preámbulo. Algo análogo ocurre en *Gorgias*, donde tras un mecanismo similar, Querefonte es sustituido por Sócrates y éste provoca la definición de Gorgias sobre su actividad. En este caso la diferencia estriba en que no tenemos la información previa del preámbulo, pero, en cambio, sí que se menciona expresamente, por boca de Calicles, la intervención que acaba de tener Gorgias, antes de la llegada del bloque Sócrates-Querefonte. En relación con la acción inmediata, la contenida en el *agón*, la unidad que estamos estudiando presenta motivos suficientes de caracterización. Así, al quedar definido cada uno de los contendientes y dejada entrever su oposición metodológica y de pensamiento, se emiten los primeros hilos que originarán el enfrentamiento agonal. Por ejemplo, en el *Fedón*, después del κομμός de los amigos y familiares de Sócrates, los elementos destacados de este coro interpelan al jefe del mismo sobre su actitud ante el desenlace ya consabido. El tema de la muerte está, pues, presente desde el primer momento, siendo él el motor básico de la acción a desarrollar. Junto a esto, que motiva la justificación socrática de la seguridad ante la muerte, se nos ofrece el tema complementario de la cárcel del alma, de donde se irán derivando las sucesivas demostraciones, abiertas por la petición de uno de los interlocutores, Simias, de que el jefe de coro defienda y razone su postura como si estuviera ante los tribunales. En el *Banquete*, el *proagón*,

que reviste unas peculiaridades específicas, que comentaremos más adelante, queda igualmente establecido el tema sobre el que debe versar el certamen, resultado de la reunión para festejar el triunfo de Agatón. Los matices que presenta la figura de Sócrates en cuanto oponente, dentro de la acción preludiada en el *proagón* del *Banquete*, no son fáciles de captar, pero no hay duda de que la alusión al turno a seguir en el orden de exposición de los elogios a Eros[83] anticipa la oposición del discurso socrático, opuesto a todos los demás.

Por último, diremos que encontramos un caso, dentro de los cuatro diálogos analizados, en que el *proagón* aparece utilizado dentro del cuerpo de la pieza. Nos referimos al *Protágoras*, donde después del intermedio[84] entre los dos grandes debates, y una vez que han enmudecido ambos contrincantes se destacan diversos auditores incitando a la conciliación, se replantea la búsqueda de un nuevo acuerdo que permita seguir adelante. Este largo *proagón*, con estructura doble, permite la presentación de un nuevo tema: el interrogante sobre qué es el bien. La distribución que encontramos en este caso responde a un propósito deliberado del autor de recrear todo el planteamiento de la acción, ya que al haber fracasado Sócrates en el *agón* I, se necesita empezar nuevamente. Así, el nuevo cambio de método que intenta el oponente para la investigación, como sus propósitos de justificar su propia actividad, frente a la de Protágoras, se articulan mediante un recurso totalmente nuevo: la interpretación de un texto determinado. La estructura interna de la unidad así como su utilización, fuera del marco habitual, imponen el empleo de una segunda unidad transicional, antes de acceder, definitivamente, al segundo *agón*.

En suma, diremos que, en la composición de un diálogo, se recurre al *proagón* para disponer de todos los elementos precisos para el enfrentamiento de actores, hecho que configura el *agón* propiamente dicho. Por otra parte, ello sólo es posible tras la entrada marcada por el conjunto del prólogo. Existe un principio de oposición entre actores, así como el enunciado del tema global a tratar o los hilos mínimos que conduzcan a él.

2. En lo relativo a la estructura interna del *proagón*, se aprecia una serie de características. Primero, tiende a ser marcadamente dialéctico, habida cuenta de su significado específico: la puesta en escena de los elementos mínimos para el *agón*. Segundo, predominio de los elementos estíquicos y distribución alternativa de la *resis*, portadora del grueso significativo de los personajes que van a enfrentarse. No falta la vuelta a la narración como vehículo de enlace con la unidad siguiente, o como transición a posibles

[83] Cf. análisis del *Banquete* en 2.2 y 3.4.3.
[84] Cf. análisis correspondiente en 4 y ss.

fases internas del mismo *proagón*. El esquema general mínimo reconstruible, puede ser el formado por elementos dialógicos de diferente extensión, pero siempre con predominio del estíquico, en uso alternativo con alguna intervención monologada. De hecho, diversas modalidades de este esquema es lo que encontramos en los casos del *Protágoras* y *Fedón*. Por lo que se refiere a la distribución de los elementos constitutivos de los *proagones* de *Banquete* y *Gorgias*, encontramos aquí o sólo monólogos, o sólo elementos dialógicos, sin embargo, esto no es casual, pues en el caso de *Banquete*, la *resis*, instrumento básico para el concurso de elogios a Eros, ya se manifiesta aquí. Algo análogo tenemos con *Gorgias*, obra típicamente dialéctica, en especial el *agón* I. La utilización del diálogo en sus diversas modalidades está aquí puesta al servicio del ritmo que se quiere imponer a la consulta que determinará el *agón* Sócrates/Gorgias, incluso ello encuentra su confirmación expresa en la advertencia socrática para evitar el discurso seguido; el método braquilógico queda inmediatamente aceptado por el personaje central[85]. Junto a esto, creo que la estructura interna del *proagón* se encuentra en estrecha relación con el contenido con que se especializa. Así, tenemos que la distribución de sus diferentes elementos va en función de las características a su actuación inmediata en la confrontación agonal. Por ejemplo, en el *Protágoras*, o en el *Fedón*, puede observarse que las intervenciones largas, las *resis*, están habitualmente a cargo, bien del personaje central, bien de uno de sus representantes, destacado del auditorio, mientras que en los elementos dialógicos es fija la aparición del oponente como interlocutor más significado. El esquema general de *proagón*, a que aludía más arriba, puede presentar una ampliación, o mejor, desdoblamientos, como se desprende del *Protágoras* en su segundo *proagón*[86]. Aquí puede verse con claridad que un esquema idéntico: *R.* + *d.e.* + *R.* aparece dos veces, con un elemento narrativo como punto de conexión. En definitiva, lo que se está haciendo es reflejar, por una parte, la marcha general de la discusión: intento de desacreditar el contrario, fracaso, y vuelta a empezar. De otro lado, pasando a una concreción mayor, tenemos que el pretendido giro que quiere darse a la discusión con el recurso del texto de Simónides, fracasa. El oponente, así, vuelve a insistir con una nueva explicación, dirigida formalmente a uno de los miembros del auditorio, cuyo movimiento quedó descrito en el punto de sutura narrativo. Ante el exiguo resultado, Sócrates se ve forzado a replantear, nuevamente, la cuestión que quedará ventilada en el *agón* siguiente. Mas en lo que al plano de la forma se refiere, insistimos, se dan los elementos que ya hemos comentado y, además, en la distribución normativa: alternancia de *resis* y diálogo como vehículo de caracterización de los personajes respectivos. Por último, la *resis* de Sócrates, que cierra toda la unidad, se determina en función de la necesidad que tiene de adoptar, aunque al menos sea momentáneamente, la táctica del personaje central: justificar su profesión[87].

[85] Cf. análisis del *Banquete* en 2.5.

[86] Cf. *supra* su esquema y también 5 ss. en el análisis correspondiente.

3. Conviene insistir, por último, en la valoración global de esta unidad transicional, pero no por ello, carente de interés, desde el punto de vista del carácter dramático del diálogo platónico. Si se acepta el hecho de la elección de un esquema amplio de composición por parte del autor a la hora de querer dar forma a una masa determinada significación, se reconocerá cómo la elección de uno concreto, determina la aplicación de unas formas de expresión y no otras. Así, dentro del tipo elegido por Platón: una estructura parateatral, la marcha de las ideas que nuestro autor quiere dar a conocer o someter a crítica, sin más, se adapta plenamente a unos moldes flexibles de composición. En la unidad que nos ha ocupado posiblemente sea uno de los puntos donde, con mayor intensidad, se muestra un movimiento vivo, más que por su complejidad o no, por el dinamismo que en ella se imprime, pues dado su patente valor introductorio, se intenta, a través de ella, dejar marcadas las líneas por donde habrán de moverse personajes e ideas.

[87] Cf. *supra* la columna de relación forma/contenido.

4. Unidades de transición: Intermedio y Conclusión

En esta última parte del capítulo que se dedica a la estructura de las unidades de composición, pasamos a ver el comportamiento y organización de aquellas unidades secundarias, desde el punto de vista de los contenidos generales expresados en un diálogo platónico, pero de importancia decisiva para la articulación de las unidades básicas, del tipo del *agón* y, sobre todo, más importantes aún, si cabe, desde el plano de la aplicación y síntesis de los resultados a lo largo de la confrontación entre personajes. Independientemente de las otras unidades subsidiarias, del tipo del prólogo y *proagón*, ya estudiadas, las que aquí se abordan, el intermedio y la conclusión, son cualitativamente distintas. Dentro de la unidad llamada genéricamente intermedio, conviene hacer una distinción clara entre dos funciones específicas del mismo: primero, la transición entre grandes períodos de la acción, es decir, con valor de entreacto, donde se recogen los hilos argumentales emitidos a lo largo del enfrentamiento agonal y donde cabe, también, la presentación de nuevos personajes en función de la nueva acción que se prepara. Otra función de esta misma unidad es la de servir de puente, no entre los grandes bloques escénicos, sino entre las diferentes fases de un mismo período, bien sea éste el constituido por la combinación *proagón* + *agón*, *agón* + *agón* o las distintas fases internas de un mismo *agón*. Por lo que a la conclusión se refiere, ésta ofrece una menor dispersión, siendo su aparición siempre unitaria o presentando, a lo sumo, un desdoblamiento interno para recoger los puntos conseguidos de manera parcial o general, como, por ejemplo, en la conclusión del *Protágoras*. El procedimiento que se seguirá para el estudio de estas unidades, será, en parte, análogo al empleado para las otras unidades. Primeramente nos fijaremos en la transición y sus modalidades, dando en esquema el cuadro de las que aparecen en los diálogos analizados, para extraer, después, unas líneas generales de comporta-

miento a base de comprobar su constitución interna, distribución y función. Con la conclusión haremos exactamente igual.

4.1. El intermedio

En conformidad con lo dicho poco más arriba sobre las posibilidades de manifestación de esta unidad articular, expondremos los criterios seguidos para la realización de la dicotomía: intermedio como entreacto e intermedio como transición entre unidades. El común denominador a ambas aloformas es el relajamiento de la tensión escénica a través de la aparición de elementos tales como la narración descriptiva y la intervención de nuevos personajes, ya secundarios, ya sin haber intervenido activamente en enfrentamientos anteriores. Estos dos elementos, a su vez, pueden aparecer distribuidos de manera complementaria, esto es, bien sólo relato, bien sólo intervención de nuevos personajes, o de manera recurrente, es decir, ambos a la vez, sea de modo alternativo, sea sucesivo. Por ejemplo, alternancia de relato en *e.d.* e intervenciones de los personajes dramáticos en *e.i.*, o bien fase en *e.d.* más fase en *e.i.* o viceversa. Es importante tener en cuenta el estilo seguido en el diálogo. Aquello, cuya acción está contenida en una narración, es decir, diálogos en estilo indirecto, como *Protágoras*, *Fedón*, *Banquete*, las posibilidades de matización y flexibilidad de las unidades de transición, es mayor al poderse reflejar los dos planos: el real, en que se desarrollan los acontecimientos, y el distanciador, propio del narrador y su interlocutor correspondiente. Por el contrario, cuando el diálogo es todo él en *e.d.*, caso del *Gorgias*, la función de la transición o intermedio, queda relegada a marcar las diferencias surgidas entre actores y a la presentación, sin más, de los mismos, con vistas a la nueva acción que se prepara. Hay que hacer también una referencia para el caso de los diálogos en *e.i.*, pues en ellos es continua la vuelta, normalmente por medio de simples incisos, a la narración en *e.d.*, propia del momento en que se rememora entre un interlocutor los acontecimientos pasados. Naturalmente, esto no requiere una sistematización específica, pero sí que es imprescindible tenerlo en cuenta por su principal valor: el demarcativo. Efectivamente, las continuas intervenciones en *e.d.* del narrador indicando el parlamento de cada personaje así como alusiones precisas a la actitud del mismo (por ejemplo, ἔφη, ἦνδ'ἐγώ, ἐπιγελάσας ἔφη, etc.), en ocasiones suministrando detalles importantes de movimiento escénico, son las que permiten la segmentación en las unidades mínimas de forma (tipos de intervención dialógica, *resis*, etc.). Este aspecto ha sido tenido muy en cuenta dentro del análisis de cada uno de los diálogos, pudiéndose apreciar allí su utilidad. Sin embargo, lo que nos interesa ver a nosotros

ahora, es la composición de los diversos elementos, narrativos o no, formando bloques o unidades opuestos a los demás y con una función determinada.

Como se ha hecho en ocasiones anteriores, parece oportuno dar el cuadro general de las unidades de transición en los diálogos estudiados. Prescindimos, ahora, de poner la equivalencia de cada uno de los símbolos para personajes, por haber sido repetida en numerosas ocasiones, de todas formas, se puede consultar bien en la presentación del análisis de cada diálogo en particular, bien inmediatamente antes de los esquemas del *agón* y *proagón*.

Intermedio

Protágoras (334*c*-338*e*)	*Fedón* (88*c*-92*a*)
d.a. *d.b.* *(O/C* *AD/O)* *R.* *R.* *R.* *R.* *r.* $(AD_1$ AD_2 AD_3 AD_4 *N)*	en *e.d.* (88*c*-89*b*) *R.* *R.* *(IN* *N* en *e.i.* (89*b*-92*a*) *d.e.* → *d.a.* *R.* *d.e.* *C/AD* *C* $C/O_2/O_1)$
Banquete (212*c*-*e*)	*Gorgias* (461*b*-462*a*)
en *e.d.* *r.* *(N)*	*d.b.* (AD_1/O)

Transición

Protágoras (347*a*-348*c*)	*Fedón*
entre *proagón* II y *agón* II *d.b.* *R.* *d.b.* $(AD_1$-AD_2 *O* AD_2-$AD_3)$	al *agón* II (69*e*-70*c*) *R.* *d.b.* $(O_2$ $C/O_2)$ al *agón* III (77*a*-78*b*) *d.a.* *R.* *d.b.* $(C$-O_1-O_2 *C* $O_1/C)$ entre fases del *agón* IV (102*a*), en *e.d.* *d.a.* *r.* *(IN/N* *N)*
Banquete (177*e*-178*a*)	*Gorgias*
entre *proagón* y *agón* en *e.d.* *r.* *(N)*	entre fases del *agón* I (458*b*-*e*) *d.b.* $(C$-PS-AD_2-O-$C)$ al *agón* III (481*b*-*c*) *d.b.* $(AD_2$-$PS)$ a la conclusión (505*e*-506*c*) *d.b.* $(O$-C-O-$AD_2)$

Relación Significante/Significado

Protágoras

Entreacto (334*c*-338*e*).	Coincide el intermedio entre acto I y II con la transición entre *agón* I y II.
d.a. *O/C*	Queda consumada la disolución del *agón* I. Sócrates finge querer abandonar la discusión y la reunión. Intensidad en el uso de incisos narrativos.
d.b. *AD/O*	Calias intenta retener a Sócrates, éste pide que su contrincante se pliegue al sistema de preguntas y respuestas.
R. AD_1	Alcibíades apoya sin condiciones a Sócrates.
R. AD_2	Critias adopta una postura intermedia ante los apoyos parciales de los *AD* que hablaron antes. *Parénesis* a Pródico e Hipias.
R. AD_3	Pródico apunta con sus palabras a los otros participantes destacados. Exhortación a la concordia.
R. AD_4	Hipias se dirige a todo el auditorio y a los contendientes. La conciliación para proseguir está hecha. Se propone un árbitro.
r. *N*	Sustitución de la *resis* del *O* por relato narrado. Ironía hacia el protagonista. Queda rechazada la idea de arbitraje. Decidirá el auditorio. Aprobación de éste.

Transición (347*a*-348*c*). Entre *proagón* II y *agón* II.

d.b. AD_1-AD_2	La acción queda relajada. Alcibíades contiene a Hipias en su intento de continuar con la interpretación del fragmento de Simónides.
R. *O*	Sócrates vuelve al segundo tema del *agón* I, intentando llevar la discusión a un terreno que le favorezca.

d.b. AD_2-AD_3	Acción simultánea con la *resis* anterior, mezcla con la narración. Se alude a la actitud de Protágoras ante las palabras de Sócrates.

Fedón

Entreacto (88*c*-92*a*).

fase en *e.d.* (88*c*-89*b*)

R. *IN*	Equécrates impone al narrador que prosiga con su relato.
R. *N*	*Resis* narrativa de Fedón. Descripción ambiental. Enlace con la solución del *agón* III.

fase en *e.i.* (89*b*-92*a*)

d.e. → *d.a.* *C/AD*	Sócrates presenta a Fedón irónicos comentarios sobre la muerte real y del alma. Intentos de Sócrates por vencer al *logos* de Simias y Cebes.
d.a. *C/AD*	Ironías sobre las dudas de los discípulos. Fedón se limita a asentir.
R. *C*	Sócrates se dirige a Cebes. Concepción crítica de la investigación. Convicción de la existencia de la verdad. La discusión debe seguir.
d.e. $C/O_2/O_1$	Los oponentes, para continuar la discusión, dan su apoyo a la teoría de la cárcel del alma.

Transición al *agón* II (69*e*-70*c*)

R. O_2	Cebes plantea sus dudas sobre la supervivencia del alma. Exigencia de una nueva demostración.
d.b. C/O_2	Buena voluntad del oponente por dejarse convencer.

Transición al *agón* III (77*a*-78*b*)

d.a. C-O_1-O_2	Los oponentes recuerdan a Sócrates que sigue sin demostrarse la inmortalidad del alma.

R. *C*	Desviación intencionada del tema aludiendo a las preocupaciones por la muerte. Se retarda el abordar la cuestión.
d.b. O_1/C	Temor a perder con Sócrates el apoyo más firme. Exhortación de enlace.

Transición entre fases del *agón* IV (102*a*).

d.a. *IN/N*	Los razonamientos de Sócrates imponen el apoyo de Equécrates que pide la continuación del relato.
r. *N*	Alusión a la conformidad del auditorio.

Banquete

Transición entre *proagón* y *agón* (177*e*-178*a*)

r. *N*	Acuerdo del auditorio para emitir cada uno un discurso de elogio a Eros. El narrador selecciona los que le interesan.

Entreacto (212*c-e*).

r. *N*	Irrupción en casa de Agatón del *como* presidido por Alcibíades.

Gorgias

Entreacto (461*b*-462*a*).

d.b. AD_1/O	Irrupción de Polo que echa en cara a Sócrates la línea tortuosa de su manera de llevar la discusión. Ironía de Sócrates ridiculizando las intervenciones largas.

Transición entre fases del *agón* I (458*b-e*)

d.b. $C\text{-}PS\text{-}AD_2\text{-}O\text{-}C$	Movimiento en la escena. Manifestación a favor de que prosiga la discusión.

Transición a la conclusión (505*e*-506*c*).

d.b. $O\text{-}C\text{-}O\text{-}AD_2$	Ruptura de la acción con la retirada de Calicles. Intento fingido de retirada de Sócrates. Intervención conciliadora de Gorgias que invita a su oponente a continuar.

CONCLUSIONES

A la vista de los análisis de cada diálogo, donde las presentes unidades de transición aparecen insertas en su contexto, como de los esquemas y relación forma/contenido que se acaban de exponer, podemos establecer las siguientes líneas de comportamiento:

1. La dispersión de los elementos constitutivos es grande en el caso del intermedio, independientemente de que funcione como tal, o simplemente sea una transición. Los límites vienen marcados por la pérdida de intensidad de la unidad precedente, bien sea un *agón*, un acto o una fase de *agón*. Este relajamiento se manifiesta con la aparición de un elemento dialéctico, normalmente breve, es decir, de parlamentos de extensión análoga. El *d.b.* inicial de una unidad transicional puede ser sustituido por el relato sin más, o estar precedido de una conversación asimétrica de disolución con el interés por el tema bastante relajado. Caso de sustituir la *resis* al *d.b.* como primer elemento de la transición, aquélla nunca es de gran longitud. Por otra parte, la distinción u oposición entre la unidad que se especializa para servir de nexo entre los grandes períodos de la pieza y aquella que sólo conecta unidades como el *agón* o la conclusión, es la siguiente: aparición sistemática del relato en *e.d.*, por parte del narrador y presencia en la conversación de elementos secundarios del auditorio o de aquellos que van a relevar en el uso de la palabra a uno de los contendientes. Por otra parte, en las unidades que funcionan como mera transición, la complejidad es menor y las intervenciones en los elementos dialógicos tienden a ser unitarias por parte de los interlocutores. Para los casos en que la pieza es toda en *e.d.*, la intervención activa de personajes es mayor. Sobre la distribución y funciones del *e.d.* del narrador, diremos que cualquier elemento a cargo de uno o varios personajes activos puede ser conmutado por la figura del narrador, así, por ejemplo, en el entreacto del *Protágoras*, cada uno de los principales asistentes a la reunión pronuncia unas palabras en relación con la posible ruptura de la discusión, la última intervención que debería haber corrido a cargo de Sócrates es sustituida por las palabras de él mismo, pero como narrador, fundiéndose así el relato con las indicaciones escénicas necesarias. Puede

darse una distribución paralela del *e.d.* y *e.i.*, como, por ejemplo, en el entreacto del *Fedón*, o alternarse esa posibilidad de utilización, por ejemplo, en las diferentes transiciones del mismo *Fedón*.

2. En cuanto a la distribución de los elementos internos de las transiciones e intermedios estudiados, podemos decir que se tiende a un esquema general en el que alternan elemento dialogado más *resis;* no obstante, las modificaciones o adaptaciones del mismo presentan los siguientes casos concretos: para el entreacto:

a) Utilización del diálogo solo o apoyado en una *resis*. El diálogo puede encontrarse sustituido por una serie de pequeñas *resis* yuxtapuestas, como ocurre en el *Protágoras*, pero si nos fijamos en el significado y construcción de cada una de ellas, veremos que es, en definitiva, la adaptación de un *d.b.*, con intervenciones unitarias, en las que cada hablante recoge o alude a las intervenciones de los que le han precedido, es decir, que el conjunto de las *resis* es equivalente a una unidad simple unitaria en la que en vez de intervenir dos interlocutores, lo hace un número indeterminado. La posibilidad de elemento dialógico apoyado en *resis* es lo que encontramos en el caso del *Fedón*, donde debemos hacer notar que al mismo narrador (Fedón) se le hace intervenir, de manera accesoria, en la conversación dramática (*Ad* = Fedón). La aparición de la *resis* como elemento básico en la transición, no debe extrañar, pues en los casos en que aparece, es con un claro valor irónico y protréptico, recursos típicos para el enlace de unas unidades o períodos a otros.

b) Posibilidad de que las modalidades vistas ahora queden neutralizadas por la aparición de relato sin más, en el que se hace constar un movimiento en la escena y entre los personajes análogo al que tenemos cuando el narrador les hace expresarse.

Por lo que se refiere a la transición, tenemos:

a) El esquema básico es la utilización de elemento dialógico, de carácter breve y con intervenciones unitarias. Puede encontrarse, también, *resis* de apoyo con obligada utilización de la ironía y la exhortación a continuar.

b) Como en la modalidad con valor de intermedio, el esquema diálogo o dialógico más *resis* puede neutralizarse con el relato en estilo directo.

4.2. **La conclusión**

Esta unidad de composición presenta desde todos los ángulos una gran riqueza en cuanto a posibilidades de organización y en cuanto a valor estético se refiere. Juntamente, desde el plano de las ideas expuestas por el autor, también cobra su valor especial, pues es aquí donde se aclaran, definitivamente, y convergen los distintos recursos empleados para la dramatización del contenido ideológico. Los elementos simbólicos, muy abundantes a lo largo de la realización concreta de cada parte de la pieza, se polarizan en la conclusión, con lo que ésta queda provista de una fuerte individualidad, no pudiéndose hablar, por ello, de un tipo fijo de conclusión. En relación con el simbolismo, la conclusión es el lugar idóneo para la utilización del mito como argumento definitivo que la figura de Sócrates da a los interlocutores con los que ha discutido, bien en calidad del oponente, apareciendo ahora como triunfador, bien en calidad de personaje central, afianzando su victoria igualmente. En ocasiones, la conclusión puede exceder cualquier esquema más o menos formalizado que quisiéramos deducir, y alcanza así una complejidad grande. Algo de esto es lo que ocurre en el *Banquete*, cuya última parte[88] que configura todo el segundo acto es una conclusión, en parte, inesperada, pero quizá la más explícita, para las intenciones del autor. Sócrates, en esta pieza, representa muchas cosas, no sólo la superioridad de la Filosofía sobre el Teatro, sea cual sea su modalidad, sino la identificación de su persona con lo que él mismo ha expresado en su discurso. Sócrates es como Eros, participa de todas sus características. El segundo acto y conclusión, a la vez, del *Banquete* es una innovación total por parte del autor, mantendrá, eso sí, recursos fijos, como el de la narración y el éxodo, pero la significación global exige un tratamiento determinado y, por fuerza, una composición especialmente adecuada.

No obstante, a pesar de las grandes diferencias de forma y significación, propias de esta unidad, intentaré hacer también unas consideraciones sobre los distintos tipos de conclusión que hemos encontrado en nuestros análisis. Aunque, en realidad, no tengamos un esquema general más o menos fijo, sí podremos, en cambio, observar qué elementos son los más frecuentes o las tendencias mínimas que aparecen en su construcción.

No conviene olvidar, al abordar una cuestión como la de la conclusión del diálogo, que una pieza platónica es, en definitiva, un conjunto, un sistema abierto. Platón da a cada diálogo, dentro de las múltiples posibilidades a que puede recurrir, un ritmo y una ordenación adecuados, mas nunca el tema es unitario y absoluto, sino que es un entrelazado de vías, caminos que se empiezan a trazar y, en ocasiones, se recorren completos y, en ocasiones, no. Otras veces los hilos lanzados son, simplemente, recursos de apoyo utilizados, ocasionalmente, para arrancar una respuesta determinada o crear una atmósfera propicia para el inicio de un nuevo giro o aspecto de la inves-

[88] Cf. ADRADOS, *EM*, 37, 1969, 1-28.

tigación. Ante un panorama semejante, sin embargo, hemos visto que existe una ordenación y organización interna lo suficientemente flexible como para conseguir que cada diálogo en concreto, aun teniendo una individualidad propia, siga unas líneas generales de composición perfectamente adecuada a los contenidos. En este sentido, la conclusión viene cuando la discusión alcanza un punto aporético para los contrincantes de la figura de Sócrates, independientemente de que las posiciones que este personaje, ya actúe como oponente, ya como protagonista, queden o no suficientemente sólidas. Así, la pugna del *Protágoras* se cierra cuando Sócrates, a través de su postura versátil en la discusión, hace suyas las tesis defendidas por el sofista desde el principio con toda nitidez. O en *Fedón* la angustia inaplazable de la condena ablanda, junto con las hermosas palabras del mito final, las dudas bien razonadas de Cebes o Simias, pues Sócrates sólo ha conseguido, a muy duras penas, demostrar algo que, a cada paso, desmontaba el razonamiento certero y desesperanzado de sus oponentes. En *Gorgias*, Platón hace a Sócrates llevar al terreno que le interesa el relativismo del sofista, admitiendo en la discusión a Polo y Calicles, caricatura grotesca, este último, de todo lo que representa el propio Gorgias, así, el triunfo sobre él es más sencillo y las argumentaciones del filósofo más certeras; pero, no obstante, las subsume en el mito final como recurso inapelable, después que Calicles ha renunciado a seguir prestándose al irritante sistema de diatriba socrático. Y, por último, en el *Banquete*, el giro parece totalmente insospechado, pues en vez de seguir el certamen sus propios pasos, la ruptura del mismo por el *como* de Alcibíades lleva a Sócrates no sólo a la victoria en el elogio a Eros, sino a la identificación con el *démon* mismo.

El hecho de que Platón, a pesar de adoptar un esquema de composición literaria más o menos concreto, haga concluir sus obras de un modo, en cierta medida, aleatorio, no quiere decir que ello sea casual o fruto de una actitud puramente aislada e individual. En realidad, forma parte de un plan plenamente elaborado. El significado y forma de la conclusión está en estrecha relación con las mismas técnicas dilatorias, de dispersión del tema inicial o de acoso inesperado al interlocutor, que utiliza a lo largo de cada una de las diferentes etapas y unidades de composición de cada diálogo. Veamos ahora en el siguiente cuadro esquemáticamente la estructura de las diferentes unidades de conclusión de los diálogos analizados, así como la relación de su forma y contenido, para extraer después las conclusiones correspondientes.

CONCLUSIÓN

Protágoras	*Fedón*
Conclusión parcial (359*a*-360*e*) *R.* *d.e.* *(O* *O/C)* Conclusión general (360*e*-362) *R.* *R.* *r.* *(O* *C* *N)*	Conclusión general (107*a*-115*e*) Fase I (107*a*-115*a*) *d.b.* *R.* *(*O_2-O_1-*C* *C)* Fase II (115*b*-*e*) *d.a.* *R.* *(AD/C* *C)* Epílogo (116*a*-118*a*) *r.* *d.b.* *d.a.* *(N* *C-PS* *C/AD* *r.* *d.a.* *r.* *N* *C/PS* *N)*
Banquete	*Gorgias*
(cf. acto II en el análisis respectivo) Conclusión general (223*b*-*d*) *r.* *(N)*	Conclusión general (506*c*-522*e*) Fase I (506*c*-513*c*) *R.* *d.a.* *R.* *(O* *O/*AD_2 *O)* Fase II (513*c*-519*d*) *d.a.* *R.* *(*AD_2*/O* *O)* Fase III (519*d*-522*e*) *d.a.* *(*AD_2*/O)* Epílogo (523*a*-527*e*) *R.* *(O)*

Relación Significante/Significado

Protágoras

Conclusión parcial (359*a*-360*e*). Afecta al acto II y prepara la conclusión de toda la pieza.

R. *O*	Sócrates revalida su triunfo en el *agón* II aclarando la situación en que ha quedado la tesis de Protágoras. Transición al siguiente elemento mendiante inciso narrativo.
d.e. *O/C*	Demostración práctica de la *resis* anterior. Los papeles se han cambiado, Sócrates sostiene lo que era la postura de su contrario, y al revés.

Conclusión general (360*e*-362).

R. *O*	Alocución irónica de Sócrates. Alusiones al mito lanzado por *C* al principio de la obra. Definición última del concepto de ἀρετή.
R. *C*	Cumplidos de despedida demorando una posible discusión nueva que aclare lo que no satisface a Protágoras.
r. *N*	Narración con el éxodo de Sócrates y su acompañante.

Fedón

Conclusión general (107*a*-115*e*).

Fase I (107*a*-115*a*)

d.b. O_2-O_1-*C*	Cebes parece estar de acuerdo con la última demostración de Sócrates. La acción se relaja progresivamente. Simias vacila en mostrar su conformidad. Se prepara la demostración alegórica.
R. *C*	Exposición mítica sobre el destino de las almas (cf. estructura en el análisis correspondiente).

Fase II (115*b*-*e*)

d.a. *AD/C*	Descenso del contenido doctrinal. Subida del clímax con el anuncio de la ejecución. Critón desempeña un papel actualizador al forzar a Sócrates a abordar lo inaplazable.

Epílogo (116*a*-118*a*)

r. *N*	Sócrates sale momentáneamente de la escena. Descripciones ambientales. Atardecer.
d.b. *C-PS*	El mensajero reconoce el valor de Sócrates.
d.a. *C/AD*	Retardamiento del desenlace a instancias de Critón.
r. *N*	Entrada del verdugo.
d.a. *C/PS*	Últimas ironías de Sócrates ante el veneno.
r. *N*	Descripción de la muerte de Sócrates.

Banquete

(cf. himno de Alcibíades)	Para el valor de conclusión de la segunda y última parte de la obra, véase análisis.

Conclusión general (?223*b*-*d*)

r. *N*	Descripción de la entrada de un nuevo coro festivo. El elogio hecho a Sócrates por Alcibíades queda consumado con el clima orgiástico. Acción relajada. Los rivales significativos de Sócrates, símbolos de la Comedia y la Tragedia se duermen. Éxodo de Sócrates acompañado de Aristodemo.

Gorgias

Conclusión general (506*c*-522*e*)

Fase I (506*c*-513*c*)

R. *O*	Se inicia la conclusión sobre el género de existencia a elegir. Si la felicidad es la meta hay que asegurarse contra la injusticia, y la filosofía es el mejor remedio.
d.a. O/AD_2	Papel pasivo de Calicles. Necesidad de buscar protección contra la injusticia, que es el peor mal.
R. *O*	Preludio alegórico del mito. El objetivo del hombre es buscar valores estables y beneficiosos para el alma.

Fase II (513*c*-519*d*)

d.a. AD_2/O	Teoría resumen de los dos tipos de preparación, el que se dirige al cuerpo y al alma, el camino del placer y el del bien.
R. *O*	Ironías de Sócrates sobre la función negativa de la política respecto a la regeneración de los ciudadanos.

Fase III (519*d*-522*e*)

d.a. AD_2/O	Meta definitiva de Sócrates: debe buscarse el bien, no el placer.

Epílogo (523*a*-527*e*)

R. *O*	Consumación del aparente triunfo de Sócrates, ya que nadie le manifiesta su apoyo. Recogida de los temas tratados y de las principales argumentaciones de sus rivales en el mito del juicio de las almas. Reconsideración final de la inoperancia de la retórica política.

CONCLUSIONES

1. Como se puede observar por los esquemas recién expuestos y por los análisis hechos en su momento, se verá que el modelo de la conclusión es fluctuante. Sin embargo, se pueden fijar unos puntos comunes. En primer lugar, los límites en que aparece esta unidad final son muy claros. Por un lado, queda marcado el comienzo de la conclusión por la disolución progresiva de la tensión de la última discusión —el *agón*—, a través de la narración en estilo directo, dándose a conocer así la postura del auditorio ante los últimos argumentos ofrecidos, o por el relajamiento de la acción a través de los últimos elementos dialogados de la unidad anterior. Por otro lado, el límite de la conclusión es el *éxodo*, marcado narrativamente o, en su defecto, si el diálogo es en estilo directo, por una argumentación que no exija respuesta. La conclusión, como unidad, tiene un carácter general, recogiendo dentro de ella los principales puntos tratados en discusiones anteriores, pero, de todas formas, puede, en ocasiones, presentar un aspecto parcial estableciendo una gradación más larga entre las conclusiones de la unidad precedente y la que ahora se inicia. Éste es el caso del *Protágoras*, donde la llamada conclusión parcial es en realidad un alargamiento de la conclusión del segundo *agón*, y a la vez un avance, una preparación de la conclusión general, en donde se va a repetir, con más detalles, el concepto básico: el hecho de que Sócrates haga ver que se han cambiado paradójicamente las tornas entre él y Protágoras. Inmediatamente después aparece en dos parlamentos enfrentados el elemento de distensión a base de fórmulas de cortesía para la despedida de los dos rivales. Puede, a este respecto, observarse una cierta jerarquización de los elementos que integran la conclusión. Así, veremos que, junto a una exposición más bien doctrinal, aparecen recursos que de forma progresiva hacen perder fuerza a la acción. Veámoslo, por lo que se refiere al *Protágoras*, ya hemos dicho que, junto a la revalidación de la postura de quien ha salido triunfante, se procede a la disolución mediante el cumplido mutuo. En *Fedón* y en *Gorgias* la conclusión, más compleja, está perfectamente montada en una serie de fases. En *Fedón*, la primera de ellas todavía mantiene una relación estrecha con las últimas discusiones, para pasar, escalonadamente, con la aparición de Critón, a un encuentro directo con la realidad inmediata de la acción, en este caso, el cumplimiento de la condena. No falta tampoco aquí el *éxodo*, que, por exigencias del tema general —el de la muerte de Sócrates—, se desdobla dramáticamente, primero con la salida de Sócrates al baño, y, después, dentro ya del epílogo, con su marcha definitiva al morir. En *Gorgias*, la tensa situación provocada por la agria discusión del último *agón*, queda relajada por el abandono voluntario de Calicles, que ahora se limita a responder de un modo meramente formular. Encontramos aquí, igualmente una gradación perfecta en tres fases, donde paso a paso se va alcanzando, por parte de Sócrates una generalización mayor de lo discutido, que desemboca en la última intervención del filósofo a base del mito, argumentación que ya es imposible de someter a crítica, exactamente igual a lo que ocurría en el *Fedón*.

2. Otro elemento común, claramente perceptible cuando el diálogo es en estilo indirecto, lo constituye un incremento del movimiento escénico. Aquí el relato se hace imprescindible, bien de manera continua, como en *Banquete*, bien entremezclando relato y actuación de los personajes, como en el *Fedón*. Por lo que se refiere a *Banquete*, ya hemos apuntado que se trata de una conclusión muy particular, pues en realidad, todo el acto segundo el que tiene un valor de cierre y culminación del *agón* múltiple que ha constituido la primera y más extensa parte de la obra. Sin embargo, no entramos aquí en el detalle de la estructura de esta especie de himno, pues se haya suficientemente analizado en los puntos correspondientes del análisis (cf. capítulo IV, 4 y ss.). La agitación y sesgo impuesto a la escena por la llegada de Alcibíades y el encomio y coronación que éste hace de Sócrates, quedan sintentizados en el relato que, a modo de conclusión general y definitiva, hace el narrador. Aquí, nuevamente, vuelve a producirse un movimiento escénico amplio con la llegada del nuevo coro y el éxodo paulatino de los concurrentes. De otro lado, la simbolización, manifiesta ya desde el arranque del acto II, culmina con la vigilia de Sócrates ante el sueño de Aristófanes y Agatón. Un nuevo éxodo, después de este triunfo definitivo de Sócrates cierra el relato y la obra.

3. En suma, podemos decir que la conclusión, a pesar de la libertad con que se trate en cada caso concreto, ofrece los siguientes elementos a los que se recurre de manera fija, pero con mucha flexibilidad formal:

a) Síntesis ordenada de las líneas de investigación, verdaderamente significativas, seguidas en las discusiones o acción agonal. Desarrollo simbólico de los puntos defendidos por cada uno de los personajes enfrentados, lo cual puede motivar el empleo del mito. Fortalecimiento de la postura de Sócrates, independientemente de su función, al quedar cerradas, por la ironía o la argumentación mítica, las posibilidades de nuevas demostraciones más convincentes.

b) Relajamiento gradual de la tensión dramática al dar entrada a personajes secundarios o a otros hasta entonces poco significados. Recurso a la descripción narrativa. Aparición de la ironía tanto en relación con lo que fue el objeto de la discusión, como a los elementos escénicos propios de la disolución.

c) Éxodo, con diversas realizaciones, según la acción contenida en cada caso concreto.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Ediciones y traducciones.*

ADAM, J. & ADAM, A. M.: *Plato's Protagoras*, Cambridge, 1971.
BLUCK, R. S.: *Plato's Phaedo. Translation, Introd. and notes*, Londres, 1955.
BURNET, J.: *Platonis Opera*, Oxford Classical Text, 1967, 5 vols.
— *Plato's Phaedo. Edited with introd. and notes*, Oxford, 1971r.
BURY, R. G.: *The Symposium of Plato. Edited with introd., critical notes and comentary*, Cambridge, 1932.
CALOGERO, G.: *Il Protagora. Introd. e coment*, Florencia, 1958r.
CALONGE, J.: *Gorgias*, trad. en *Platón, Diálogos*, Madrid, Gredos, 1983, vol. II, pp. 9-146.
CAMPBELL: *The Sophistes and Politicus of Plato*, Oxford, 1867.
CROISET, A.-BODIN, L.: *Gorgias et Ménon*, París, Budé, 1967.
— *Protagoras*, París, Budé, 1966.
DODDS, E. R.: *Gorgias. Text, Introd. and Commentary*, Oxford, 1959.
FAGGIN, G.: *Protagora. Intr., Traduzione e note*, Turín, 1952.
GARCÍA GUAL, C.: *Protágoras*, trad. en *Platón, Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, pp. 486-589.
GARCÍA YAGÜE: *Gorgias*, traducción, Madrid, Aguilar, 1964.
GIL FERNÁNDEZ, L.: *Fedón. El Banquete*, trad. en *Platón, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969[2].
HACKFORTH, R.: *Phaedo. Translated with introd. and commentary*, Cambridge, 1972r.
JOWETT, B.: *Plato. Translated with introduction*, Oxford, 1924, 4 vols.
ROBIN, L.: *Le Banquet*, París, Budé, 1970.
— *Phédon*, París, Budé, 1967.

2. *Estudios en general.*

ADRADOS, F. R.: *Lingüística Estructural*, Madrid, 1969.
— «La lengua en la Ciencia contemporánea y en la Filosofía actual», *RSEL*, 3, 1973, pp. 297-321.

ADRADOS, T. R.: «Las unidades literarias como lenguaje artístico», *RSEL*, 4, 1974, pp. 129-153.
— «La nueva Lingüística y la comprensión de la obra literaria», *Cuadernos Hispano-americanos*, 1969, pp. 55-70.
— y HOZ, J. DE, GARCÍA GUAL, C., GIL, L., FDEZ. DELGADO, J. A.: *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios*, Cáceres, 1982.
— *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, Barcelona, 1972.
— «El Banquete platónico y la teoría del Teatro», *EM*, 37, 1969, pp. 1-28.
— *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966.
— «El sabio platónico», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, Madrid, 1962.
ANDRIEU, J.: *Le dialogue antique. Structure et présentation*, París, 1954.
ANTONELLI, M.: *Figure di sofisti in Platone*, Turín, 1948.
ANTUNES, M.: «Nota sobre o caracter dramatico do Fedon», *Euphrosyne N. S.*, 1, 1967, pp. 161-168.
APELT: «Über Platons Humor», *Neue Jahrb. Kl. Alt.*, 19, 1907, pp. 247-266.
ARDLEY, G.: «The role of play in the philosophy of Plato», *Philosophy*, 42, 1967, pp. 226-244.
ARNIM, H. VON: *Sprachliche Forschungen zur Chronologie der platonischen Dialoge*, Sitzungsberichte der Wiener Akademie, 1911, y *De Platonis dialogis Quaestiones Chronologicae*, Rostock, 1896.
BERKA, K.: «L'évolution de la dialectique depuis Socrates et Platon jusqu'à Aristote», *Acta Univ. Carolinae*, 1964, pp. 97-105.
BROCHARD, V.: *Les mythes dans la philosophie de Platon*, París, 1926.
BUCCELLATO, M.: «Studi sul dialogo platonico III: La mimesis e la regia platonica dell'actio nel Lachete», *RSF*, 22, 1967, pp. 123-140.
— «Studi sul dialogo platonico IV: Il tema della philia e il suo interesse nel Lisi», *RSF*, 23, 1968, pp. 3-20.
CAPPELLETTI, A. J.: «Sobre la estructura dramática del *Gorgias* de Platón», *Rev. Venezolana de Filosofía*, 11, 1979, pp. 137-142.
CAPIZZI, A.: *Socrate e i personaggi filosofi di Platone*, Roma, 1970.
DÍAZ TEJERA, A.: «La cronología de los diálogos de Platón», *EM*, 29, 1961, pp. 241-286.
DIETERLE, R.: «Platons Laches und Charmides. Untersuchungen zur elenktisch-aporetischen Struktur der pl. Frühdialoge», Inaugural Dissertation Albert Ludwigs Univ. zu Freiburg, 1966.
DITTENBERGER, W.: «Sprachliche Kriterien für die Chronologie der pl. Dialogen», *Hermes*, 16, 1881, pp. 321-345.
DORTER, K.: «The reciprocity argument and the structure of Plato's *Phaedo*», *JHPh*, 15, 1977, pp. 1-11.
DOVER, K. J.: «Plato comicus, πρέσβεις and Ἑλλάς», *CR*, 64, 1950, pp. 5-7.
DUCHEMIN, J.: *L'ἀγών dans la tragédie grecque*, París, 1945.
DYER, L.: «Plato as a playwright», *Harv. Stud. Class. Phil.*, 12, 1901, páginas 165-180.
ECKSTEIN, J.: *The platonic method. An interpretation of the dramatic-philosophic aspects of the Meno*, Nueva York, 1968.
EHRLICH, V.: *Il Formalismo russo*, Milán, 1966.
ELSE, G. F.: «The structure and date of Book 10 of Plato's *Republic*», Heidelberg, 1972.

FERNÁNDEZ GALIANO, M.: «Platón hoy», *EC*, 66, 1972, pp. 269-292.
FRIEDLÄNDER, P.: *Plato*, Nueva York, 1964.
FRUTIGER, P.: *Les mythes de Platon*, París, 1930.
GADAMER, H. G.: *Platos dialektische Ethik*, Leipzig, 1931.
GAGARIN, M.: «The purpose of Plato's Protagoras», *TAPhA*, 1969, pp. 133-164.
GAISER, K.: *Protreptik und Paränese bei Platon*, Stuttgart, 1959.
GELZER: *Die epirrematische Agon bei Aristophanes*, Munich, 1960.
GIGON: *Sokrates, sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berna, 1947.
GIERSE, G.: «Zur Komposition des platonischen Symposion», *Gymnasium*, 77, 1970, pp. 518-520.
GIL FERNÁNDEZ, L.: «El *Lógos* vivo y la letra muerta», *EM*, 27, 1959, páginas 239-268.
GOLDSCHMIDT, V.: *Les Dialogues de Platon, Structure et méthode dialectique*, París, 1963².
— *Le paradigme dans la Dialectique platonicienne*, París, 1947.
GOMME, A. W.: «The structure of Plato's Crito», *Greece & Rome*, 1958, páginas 45-55.
GRENET, P.: «Note sur la structure de *Lachès*», *Mélanges A. Diès*, París, 1956.
GRUBE, G. M. A.: «The structural unity of the *Protagoras*», *CQ*, 27, 1933, pp. 203 ss.
GUNDERT, H.: *Der platonische Dialog*, Heidelberg, 1968.
— *Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs*, Amsterdam, 1971.
HERMANN, K. F.: *Geschichte und System der platonischen Philosophie*, Heidelberg, 1839.
HILDEBRANDT, K.: *Platon*, Berlín, 1933.
HIRZEL, R.: *Der Dialog*, Hildesheim, 1963ʳ.
HIRSCH, W.: *Platons Weg zum Mythos*, Berlín, 1971.
HOERBER, R. G.: «Plato's Laches», *CPh*, 63, 1968, pp. 95-105.
HOFFMANN, E.: *Platon*, Zürich, 1950.
— «Die literarischen Voraussetzungen des Platonsverständnisses», *ZPhF*, 2, 1947, pp. 465-480.
HORNSBY, R.: «Significant action in the Symposion», *Cl Journ*, 52, 1956/57, pp. 37-40.
HOZ, J. DE: *On Aeschylean Composition-1*, Salamanca, Ed. de la Univ. de Salamanca, 1979.
HUBER-ABRAHAMOWICZ: *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur, 1954.
HUIT, G.: *Études sur le Banquet de Platon*, París, 1887.
ISENBERG, M. W.: *The order of the discourses in Plato's Symposium*, Chicago, 1940.
JACOBSON, R.: «Lingüistique et Poétique», *Essais de Lingüistique Générale*, París, 1963.
JAEGER, W.: *Paideia*, México, 1968.
KAYSER, M.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1961⁴.
KERFERD, G. B.: «Protagoras' doctrine of Justice and Virtue in the *Protagoras* of Plato», *JHS*, 73, 1953, pp. 42-45.
KIRK, W.: «Protagoras and Phaedrus: Literary techniques», *Studies to David Moore*, St. Louis, 1953, pp. 593-601.
KITTO, H. D. F.: *Poiesis: structure and thought*, California, 1966.

KRANZ, W.: «Diotima von Mantinea», *Hermes*, 61, 1926, pp. 440 ss.
KUHN, H.: «The true tragedy: On the relationship between Greek Tragedy and Plato», *Harvard Studies in Cl Phil*, 52, 1941, pp. 1-40 y 53, 1942, páginas 37-88.
LASSO DE LA VEGA, J. S.: «Notas al *Gorgias*», *EM*, 35, 1967, pp. 295-314.
— «El diálogo y la filosofía platónica del arte», *EC*, 54, 1968, pp. 311-374.
LIPS: *Le style indirect libre*, París, 1926.
LODGE: *Plato's theory of Art*, Londres, 1953.
LUCAS DE DIOS, J. M.ª: *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid, C.S.I.C., 1982.
— «El prólogo en la tragedia de Sófocles», *EM*, 43, 1975, pp. 59-99 (1.ª parte), 44, 1976, pp. 51-64 (2.ª parte).
LUTOSLAWSKI, W.: *The origin and growth of Plato's logic, with an account to Plato's style and of the chronology of his writings*, Londres, 1897.
MANASSE, E. M.: *Platons Sophistes und Politikos. Das Problem der Wahrheit*, Berlín, 1937.
MARIGNAC, A. DE: *Imagination et Dialectique*, París, 1951.
MORRISON: «The place of Protagoras in Athenian public life (460-415 B.C.), *QC*, 1941, pp. 1-16.
MUNK, E.: *Die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften*, Berlín, 1857.
MURLEY, C.: «Techniques of modern fiction in Plato», *Cl Journ*, 50, 1954/55, páginas 281-287.
NADOR, G.: «Il metodo analogico di Platone», *Helikon*, 2, 1965, pp. 465-484.
NESTLE: *Die Struktur des Eigangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930.
NORDEN, E.: *Die Antike Kunstprosa*, Stuttgart, 1958.
O'BRIEN, D.: «The last argument of Plato's *Phaedo*», *CQ*, 17, 1967, pp. 198-231.
OUVRÉ, H.: *Les formes littéraires de la pensée grecque*, París, 1900.
PIEPER, J.: *Über die platonischen Mythen*, Munich, 1965.
PROPP, V.: *Morphologie du conte*, París, 1970.
PUECH, A.: «Quelques remarques sur l'art de la composition dans les dialogues de Platon», *CR Acad Inscrip et BL*, 1940, pp. 319-322.
REINHARDT, K.: *Platons Mythen*, Bonn, 1927.
RITTER, C.: *Untersuchungen über Plato*, Stuttgart, 1888.
— *Platon. Sein Leben, seine Schriften, seine Lehre*, Munich, 1910.
RIVAUD, A.: «Platon auteur dramatique», *RHPh*, 1927, pp. 125-151.
ROBERT, F.: «Sur trois dialogues de Platon *(Protagoras, Gorgias, Phèdre*», *L'Information Littéraire*, 4, 1952, pp. 15-18.
ROSEN, S.: *Plato's Symposium*, Yale, 1968.
RUDBERG, G.: «Das dramatische Element bei Platon», *Symbol Osl*, 19, 1939, pp. 1-13.
— «*Protagoras-Gorgias-Menon*, eine platonische Übergangszeit», *Symbol Osl*, 30, 1953, pp. 30-41.
SANTAS, G.: «Plato's Protagoras and explanations of weakness», *PhR*, 75, 1906, pp. 3-33.
SCHAERER, R.: *La question platonicienne*, Neuchâtel, 1938.
SCHANZ, M.: «Zur Entwicklung des platonischen Stils», *Hermes*, 21, 1886, pp. 439-459.
SCHIPPER, C. W.: *Forms in Plato's later dialogues*, La Haya, 1965.
SCHLEIERMACHER: *Introductions to the Dialogues of Plato*, Cambridge, 1836.

SCHMALZRIEDT, E.: *Platon der Schriftsteller und die Wahrheit*. Munich, 1969.
SERRES, M.: «Le troisième homme ou le tiers exclu», *EPh*, 21, 1966, pp. 463-469.
SIDER, D.: «The structure of Plato *Rep. VI*», *Riv. di Stud. Class.*, 24, 1976, páginas 336-348.
SNELL, B.: «Der Beginn des literarischen Dialogs», *Antike und Abendland*, 22, 1976, pp. 137-139.
STENZEL, J.: «Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges», *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie*, Bad Homburg, 1966.
— «Zum Aufbau des platonischen Dialoges», *Festschrift für Karl Joël*, Basilea, 1934.
— *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles*, Leipzig, 1931.
TARRANT, D.: «Plato as Dramatist», *JHS*, 75, 1955, pp. 82-89.
— «Plato's use of extended oratio obliqua», *CQ*, 5, 1955, pp. 222-224.
— «Style and Thought in Plato's dialogues», *CQ*, 42, 1948, pp. 28-34.
— «Colloquialisms, semi-proverbs and word-play in Plato», *CQ*, 40, 1946, pp. 109-117.
— «Plato's use of quotations and other illustrative material», *CQ* N. S., 1951, pp. 59-67.
TAYLOR, A. E.: *Plato, the Man and His Work*, Nueva York, 1927².
THESLEFF, H.: «Studies in the styles of Plato», *Acta philos. Fennica XX*, Helsinki, 1967.
THIERSCH, F. W. VON: «Über die dramatische Natur der platonischen Dialoge», *AbhMun*, 1837.
ÜBERWEG, F.: *Untersuchungen über die Echtheit und Zeitfolge platonischer Schriften und über die Hauptmomente Platons Leben*, Viena, 1861.
VERDENIUS, W. J.: «Bemerhungen zur Einleitung des Protagoras», en *Festschrift H. Gundert*, 41-48, Amsterdam, 1974.
VRETSKA, K.: «Platonica», *Gymnasium*, 63, 1956, pp. 406-420.
VRIES, G. J. DE: *Spel bij Plato*, Amsterdam, 1949.
VURVERIS, K. J.: Ὁ παιδεύων διάλογος. ΠΛΑΤΩΝ, 6, 1954, pp. 4-16.
WILAMOWITZ, U. VON: *Platon*, Berlín, 1962ʳ.
WILDBOLZ: *Der philosophische Dialog als literarsches Kunstwerk. Untersuchungen über Solgers philosophische Gespräche*, Berna, 1952.
WINDELBAND, W.: *Geschichte der Abendländischen Philosophie in Altertum*, Munich, 1923.
WOLZ, H. G.: «Philosophy as drama. An approach to Plato's Symposium», *Ph & PhenR*, 30, 1970, pp. 323-353.
ZELLER, E.: *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwiclung*, Hildesheim, 1963ʳ.
ZIELINSKI: *Die Gliederung der altatt. Komödie*, Leipzig, 1885.